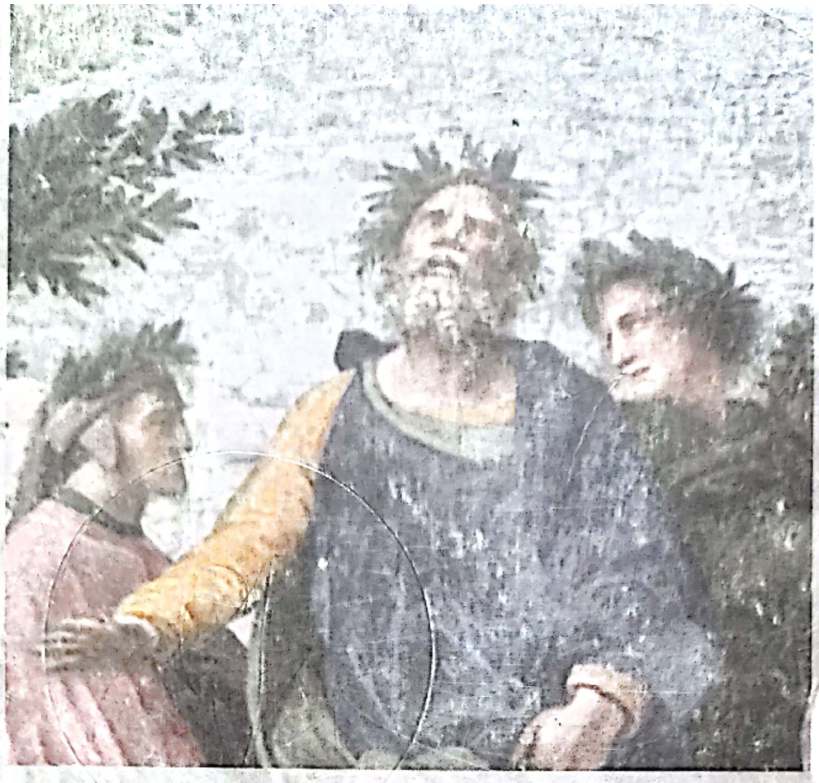


LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Manual pentru clasa a 9-a

SILVIU ANGELESCU / NICOLAE I. NICOLAE
EMIL IONESCU

liceALL 2000

9

Scanned with OKEN Scanner

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Manual pentru clasa a 9-a

SILVIU ANGELESCU / NICOLAE I. NICOLAE
EMIL IONESCU

toate filierele care au prevăzută în planurile cadru de învățământ această disciplină

LICEALI 2000

Scanned with OKEN Scanner

Aprobat de Ministerul Educației Naționale cu Ordinul nr. 4212 din 16.08.1999

Copyright © 1999 – **ALL EDUCATIONAL**

Toate drepturile asupra prezentei ediții aparțin Editurii **ALL EDUCATIONAL**. Nici o parte din acest volum nu poate fi copiată fără permisiunea scrisă a editurii. Drepturile de distribuție în străinătate aparțin în exclusivitate editurii.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale
ANGELESCU SILVIU
Limba și literatura română: manual pentru clasa a IX-a
Siviu Angelescu, Nicolae I. Nicolae, Emil Ionescu - București: **ALL EDUCATIONAL**, 1999
224 p.; il.; 26 cm.- (Manuale școlare)
ISBN 973-684-079-4

I. Nicolae I., Nicolae
II. Ionescu, Emil

54(075.35)

Referenți: acad. prof. dr. **Eugen Simion**
conf. dr. **Maria Cătănescu**

Redactor: **Nicoleta Coatu**
Design: **Dominic Cernea**
Coperta colecției: **Stelian Stanciu**
Ilustrația copertei: ***Rafael***, *Școala din Atena* (detaliu – Homer)
Tehnoredactare: **Carmen Constantinescu**
Ilustrații: **Dominic Cernea**

Editura **ALL EDUCATIONAL**

B-dul Timișoara, nr. 58, sect.6
76548 – București
tel: 402 26 11, 402 26 20

MULTIPRINT
Tipografia MULTIPRINT Iași
Bd. T. Vladimirescu 87, Iași 6600
tel./fax: 032 211225, 211252

Scanned with OKEN Scanner

Argument

Noutatea absolută a acestui manual este aceea că situează — prin suportul său teoretic — întregul studiu al limbii şi literaturii române în aria comunicării, aşa cum este prevăzut în noul **curriculum naţional**. Prin urmare, cele patru capitole: **Lumea cărţilor, Realitate şi ficţiune, Literatura şi celelalte arte, Limbă şi comunicare** sunt legate între ele prin acelaşi aparat conceptual, diferenţele tematice, de operare analitică şi de organizare a parcursului didactic urmărind atingerea obiectivelor-cadru ale actualei programe, care vizează: 1. cultivarea plăcerii de a citi şi a sensibilităţii estetice; 2. dezvoltarea abilităţii de a recepta şi de a produce o gamă variată de texte; 3. însuşirea şi practicarea diverselor strategii de comunicare.

În capitolele referitoare la literatură, suportul teoretic se evidenţiază treptat, el fiind în corelaţie cu exerciţiile, problemele şi noţiunile dezvoltate în capitolul despre limbă. Studiind literatura ca act de cunoaştere contemplativă a spectacolului lumii pe vârste, experienţe şi tipologii şi ca act de comunicare artistică verbală — cu tot ceea ce îl deosebeşte de comunicarea nonartistică sau de comunicarea artistică nonverbală —, manualul face inteligibil specificul literaturii artistice în comparaţie cu textele nonficţionale şi de graniţă, precum şi în comparaţie cu celelalte arte.

Pentru aceasta, conţinuturile învăţării au fost proiectate în module—standard, având următoarea desfăşurare: **textul**, ficţional sau nonficţional (întreg sau pe fragmente), aparţinând unor scriitori importanţi din literatura română sau din literatura universală (capitolul I) sau exemplificând diverse acte de comunicare verbală nonartistică şi de graniţă (capitolul al II-lea) — lectura acestor texte este obligatorie; un grupaj intitulat **Sugestii pentru orientarea lecturii**, conţinând numeroase activităţi de învăţare şi exerciţii; o **ofertă de interpretare** (o altă noutate a manualului), care poate fi preluată, adaptată, ajustată sau respinsă de elevi sau profesor; o suită de scurte **materiale auxiliare** — extrase semnificative pentru anumiţi termeni din Dicţionarul Explicativ al Limbii Române (DEX), din Dicţionarul de Termeni Literari (DTL) şi din Dicţionarul de Simboluri (DS) precum şi o **bibliografie** (numai pentru capitolul I).

Capitolul al III-lea are un înveliş teoretic mai accentuat (pregătit în primele două capitole), pentru a permite recapitularea şi fixarea unui număr de concepte operaţionale — prevăzute de programă —, având drept scop formarea unor elevi capabili să se raporteze la faptele culturale în mod autonom, reflexiv, critic şi creativ. Eficienţa acestui demers creşte prin vizionarea de filme, spectacole teatrale, de operă şi balet sau de casete înregistrate cu astfel de spectacole, manualul solicitând îndeplinirea acestor sarcini.

Tehnoredactarea şi ilustraţia de carte (fotografii şi desene) au urmărit să faciliteze, dar şi să facă plăcut procesul de învăţare, propunând totodată şi un început de familiarizare cu anumite repere ale culturii şi literaturii române.

Autorii

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

I. LUMEA CĂRŢILOR 5

JOC, JOACĂ 6
Ion Creangă, **Amintiri din copilărie** (fragment) 6
Ion Barbu, **După melci** 11

ŞCOALA 19
Ion Creangă, **Amintiri din copilărie** (fragment) 19
I. L. Caragiale, **Un pedagog de şcoală nouă (Examenul anual)** 22

IUBIREA 27
William Shakespeare, **Romeo şi Julieta** (fragment) 27
Mihai Eminescu, **Sara pe deal** 31

CĂLĂTORIA, AVENTURA 36
Radu Tudoran, **Toate pânzele sus** (fragment) 36
Antoine de Saint-Exupéry, **Micul Prinţ** (fragment) 41

EXEMPLE, MODELE, PERSONALITĂŢI 45
Mihail Sadoveanu, **Fraţii Jderi** (fragment) 45
Monastirea Argeşului 50

SCENE DIN VIAŢA DE IERI ŞI DE AZI 59
G. Călinescu, **Enigma Otiliei** (fragment) 59
Silviu Angelescu, **Calpuzanii** (fragment) 63

Schiţă recapitulativă 69

II. REALITATE ŞI FICŢIUNE 70

JOC, JOACĂ 71
Johan Huizinga, **Homo ludens** (fragment) 71
Joc pe calculator 75

ŞCOALA 77
T. Ştefanelli, **Eminescu în şcoală, la liceu** (fragment) 77
Articolul 15 din **Legea Învăţământului** 81

IUBIREA 83
Marin Preda către Aurora Cornu 83

CĂLĂTORIA, AVENTURA 87
Ghid turistic: Braşov – Poiana Braşov (fragment) 87

EXEMPLE, MODELE, PERSONALITĂŢI 90
Al. Rosetti, **Portret: G. Călinescu** (fragment) 90
Eugen Simion, **Jurnal parizian** (fragment) 92

SCENE DIN VIAŢA DE IERI ŞI DE AZI 95
Nicolae Steinhardt, **Jurnalul fericirii** (fragment) 95

Schiţă recapitulativă 99

III. LITERATURA ŞI CELELALTE ARTE 100

COMUNICAREA VERBALĂ 101
COMUNICAREA NONVERBALĂ 106
SINCRETISMUL 110
PROBLEMELE RECEPTĂRII 113
CLASIFICAREA ARTELOR 113
IMAGINEA INSTRUMENTALĂ SAU FORME MODERNE DE COMUNICARE ARTISTICĂ 117
IDENTITATEA ŞI PATERNITATEA ENUNŢULUI ESTETIC 117

Schiţă recapitulativă 121

LITERATURA ŞI LIMBA 122

IV. LIMBĂ ŞI COMUNICARE 125

COMUNICAREA 126
Situaţia de comunicare 126
Comunicarea verbală 131
Rezumat 137
Test 138

FORMELE COMUNICĂRII VERBALE (I) 139
Comunicarea orală 139
Rezumat 146
Test 147
Trăsături lingvistice ale comunicării orale. Greşeli 148
Rezumat 163
Test 164

FORMELE COMUNICĂRII ORALE (I) 165
Dialogul 165
Rezumat 181
Test 184

FORMELE COMUNICĂRII ORALE (II) 186
Monologul 186
Rezumat 195
Test 196

FORMELE COMUNICĂRII VERBALE (II) 197
Comunicarea scrisă 197
Rezumat 222
Test 223

Scanned with OKEN Scanner

LUMEA CĂRȚILOR

JOC, JOACĂ

Ion Creangă: ***Amintiri din copilărie*** **(fragment)**
Ion Barbu: ***După melci***

ȘCOALA

Ion Creangă: ***Amintiri din copilărie*** **(fragment)**
I. L. Caragiale: ***Un pedagog de școală nouă (Examenul anual)***

IUBIREA

William Shakespeare: ***Romeo și Julieta*** **(fragment)**
Mihai Eminescu: ***Sara pe deal***

CĂLĂTORIA, AVENTURA

Radu Tudoran: ***Toate pânzele sus!*** **(fragment)**
Antoine de Saint-Exupéry: ***Micul Prinț*** **(fragment)**

EXEMPLE, MODELE, PERSONALITĂȚI

Mihail Sadoveanu: ***Frații Jderi*** **(fragment)**
Monastirea Argeșului

SCENE DIN VIAȚA DE IERI ȘI DE AZI

G. Călinescu: ***Enigma Otiliei*** **(fragment)**
Silviu Angelescu: ***Calpuzanii*** **(fragment)**

Scanned with OKEN Scanner

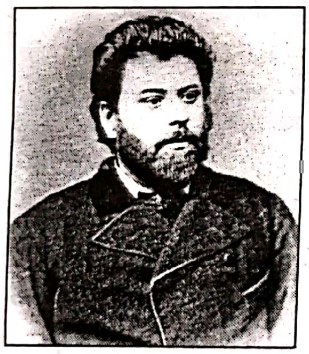
TEMA 1

JOC, JOACĂ

Moto:
Copilul râde:
„Înțelepciunea și iubirea mea e jocul!"
Tânărul cântă:
„Jocul și-înțelepciunea mea-i iubirea!"
Bătrânul tace:
„Iubirea și jocul meu e-nțelepciunea!"
Lucian Blaga – **Trei fețe**

DEX

Joc, *jocuri*, s.n. **1.** Acțiunea de a se juca și rezultatul ei; activitate distractivă (mai ales la copii); joacă. ✦ *Joc de societate* = distracție într-un grup de persoane, care constă din întrebări și răspunsuri hazlii sau din dezlegarea unor probleme amuzante. *Joc de cuvinte* = glumă bazată pe asemănarea de sunete dintre două cuvinte cu înțeles diferit; calambur. **2.** Acțiunea de a juca; dans popular; *p. ext.* petrecere populară la care se dansează; horă. ✦ Melodie după care se joacă. ✦ Fig. Mișcare rapidă și capricioasă (a unor lucruri, imagini etc.), tremur, vibrație. **3.** Competiție sportivă de echipă (baschet, fotbal, rugbi etc.). ✦ Mod specific de a juca, de a se comporta într-o încercare sportivă. **4.** Acțiunea de a interpreta un rol într-o piesă de teatru; felul cum se interpretează. ✦ *Joc de scenă* = totalitatea mișcărilor și atitudinilor unui actor în timpul interpretării unui rol. **5.** *Joc de noroc* = distracție cu cărți, cu zaruri etc., care angajează de obicei sume de bani. ✦ Expr. *A juca un joc mare* ori *a-și pune capul în joc* = a întreprinde o acțiune riscantă. *A descoperi jocul cuiva* = a-i surprinde intențiile ascunse. *A face jocul cuiva* = a servi interesele cuiva. *A fi în joc* = a fi într-o împrejurare critică. ✦ (Concr.) Totalitatea obiectelor care formează un ansamblu, un set folosit în practicarea unui joc. **6.** (Tehn.) Deplasarea maximă pe o direcție dată între două piese asamblate. **7.** Model simplificat și formal al unei situații, construit pentru a face posibilă analiza pe cale matematică a acestei situații. ✦ *Teoria jocurilor* = o teorie matematică a situațiilor conflictuale, în care două sau mai multe părți au scopuri, tendințe contrare.
Din lat. **jocus.**


1839 – 1889

TEXT

AMINTIRI DIN COPILĂRIE
(fragment)

de Ion Creangă

A doua zi am purces din Fărcașa pe la Borca spre Pârâul Cârjei și Cotârgaș, până ce am ajuns și la Broșteni. Și după ce ne-a așezat bunicul în gazdă, cu toată cheltuiala lui, la una Irinuca, apoi ne-a dus pe la profesor și pe la biserică, de ne-a închinat pe la icoane, și pe urmă ne-a lăsat cu sănătate și s-a întors acasă, trimițându-ne din când în când cele trebuitoare.

Și satul Broștenii fiind împrăștiat, mai ca toate satele de la munte, nu se rușina lupul și ursul a se arăta ziua-meaza-mare prin el; o casă ici, sub tihăraia asta, alta dincolo de Bistriță, sub altă tihăraie, mă rog, unde i-a venit omului îndămână să și-o facă. Și Irinuca avea o cocioabă veche de bârne, cu ferestrele cât palma, acoperită cu scânduri, îngrădită cu răzlogi de brad și așezată chiar sub munte, pe malul stâng al Bistriței, aproape de pod. Irinuca era o femeie nici tânără, nici tocmai bătrână; avea bărbat și o fată balcâză și lălâie, de-ți era frică să înnoptezi

Scanned with OKEN Scanner

cu dânsa în casă. Noroc numai că de luni dimineața și până sâmbătă seara n-o mai vedeai; se ducea cu tată-său în munte, la făcut ferestrea, și lucra toată săptămâna ca un bărbat pentru nimica toată: doi oameni cu doi boi, la vreme de iarnă, abia își puteau scoate mămăliga. Ba la mulți se întâmpla de veneau sâmbătă noaptea câte cu un picior frânt sau cu boii stâlciți și aceasta le era câștig pe deasupra.

Cocioaba de pe malul stâng al Bistriței, bărbatul, fata și boii din pădure, un țap și două capre slabe și râioase, ce dormeau pururea în tindă, era toată averea Irinucăi. Dar și asta-i o avere, când e omul sănătos. Însă ce mă privește? Mai bine să ne căutăm de ale noastre.

Noi, cum a plecat bunicul, a doua zi ne-am dus la școală; și văzând profesorul că purtăm plete, a poruncit unuia dintre școlari să ne tundă. Când am auzit noi una ca asta, am început a plânge cu zece rânduri de lacrimi și a ne ruga de toți Dumnezeii să nu ne slutească. Dar ț-ai găsit; profesorul a stat lângă noi, până ce ne-a tuns chilug. Apoi ne-a pus în rând cu ceilalți școlari și ne-a dat de învățat, după puterea noastră, între una-alta, și „Îngerul a strigat", pe dinafară.

Și am dus-o noi așa până pe la Mezii-Păresii. Și unde nu ne trezim într-o bună dimineață plini ciucur de râie căprească de la caprele Irinucăi! Ei, ei! ce-i de făcut? Dascălul nu ne mai primea în școală, Irinuca nu ne putea vindeca, pe bunicu n-avè cine-l înștiința, merindele erau pe sfârșit, rău de noi!

Nu știu cum se întâmplă, că, aproape de Bunavestire, unde nu dă o căldură ca aceea, și se topește omătul, și curg pârâiele, și se umflă Bistrița din mal în mal, de cât pe ce să ieie casa Irinucăi. Și noi, pe căldurile cele, ne ungeam cu leșie tulbure, ședeam afară la soare cu pelea goală, până se usca cenușa pe noi, și apoi ne băgam în Bistrița de ne scăldam. Așa ne învățase o babă să facem, ca să ne treacă de râie. Vă puteți închipui ce vra să zică a te scălda în Bistrița, la Broșteni de două ori pe zi, tocmai în postul cel mare! Și nici tu junghiu, nici tu friguri, nici altă boală nu s-a lipit de noi, dar nici de râie n-am scăpat. Vorba ceea: „Se ține ca râia de om".

Într-o zi, fiind Irinuca dusă în sat și având obiceiu a ședè uitată, ca fata vătămanului, noi n-avem ce lucra? Ne suim pe munte, la deal de casa ei, câte c-o bucată de răzlog în mână, și cum curgeau pârâiele grozav, mai ales unul alb cum îi laptele, ne pune dracul de urnim o stâncă din locul ei, care era numai înținată, și unde nu pornește stânca la vale, săltând tot mai sus de un stat de om; și trece prin gardul și prin tinda Irinucăi, pe la capre, și se duce drept în Bistriță, de clocotea apa! Asta era în sâmbăta lui Lazăr, pe la amiazi. Ei, ei! ce-i de făcut? Gardul și casa femeii dărâmate la pământ, o capră ruptă în bucăți, nu-i lucru de șagă. Uitasem acum și râie și tot de spaimă.

Scanned with OKEN Scanner

— Strânge repede ce mai ai, până când nu vine baba, și hai să fugim cu pluta ceea la frate-meu Vasile, în Borca, zise Dumitru, căci plutele începuse a umbla.

Înșfăcăm noi te mieri ce mai aveam, ne ducem degrabă la plută, și plutașii, de cuvânt, și pornesc. Ce-a fi zis Irinuca, în urma noastră, ce n-a fi zis, nu știu; dar știu atâta că eram cu gheața-n spate, de frică, pân-am ajuns la Borca, unde ne-a fost și masul. Iar a doua zi, în duminica de Florii, des-dimineață am plecat din Borca pe Plaiul-Bătrân, împreună cu doi plăieși călări, spre Pipirig. Era o zi frumoasă în duminica aceea, și plăieșii spuneau că n-au mai apucat așa primăvară devreme de când îs ei.

Eu cu Dumitru însă o duceam într-un cântec, strângând viorele și toporași de pe lângă plaiu, și mergeam tot zburdând și hârjonindu-ne, de parcă nu eram noi râioșii din Broșteni, care făcusem atâta bucurie la casa Irinucăi. Și mergând noi tot așa, cam pe la amiază, deodată s-a schimbat vremea cea frumoasă într-o vijelie cumplită, să răstoarne brazii la pământ, nu altăceva! Pesemne baba Dochia nu-și lepădase toate cojoacele. Începe a bura, apoi o întoarce în lapoviță, pe urmă o dă în frig și ninsoare cumsecade și, într-un buc, ne astupă drumul de nu știai încotro să mergi. Și tot ninsoare și pâclă până în pământ, de nu se vedea om pe om alături fiind.

— Așă-i că s-a diochet vremea? zise unul dintre plăieși oftând. Mă mieram eu să fi mâncat lupul iarna asta așa de în pripă. De pe la Înțărcători am prăpădit drumul. De-acum s-o luăm de-a chioara, și unde ne-a fi scris, acolo vom ieși.

– I-auziți glasul unui cucoș, zice celalalt plăieș. Haideți să apucăm într-acolo și poate să ieșim în sat undeva.

Și ne coborâm noi, și ne tot coborâm, cu mare greutate, pe niște povârnișuri primejdioase, și ne încurcăm printre ciritei de brad, și caii lunecau și se duceau de-a răstăgolul, și eu cu Dumitru mergeam zgribuliți și plângeam în pumni de frig; și plăieșii numa icneau și-și mușcau buzele de necaz; și omătul se pusese pe une locuri până la brâu, și începuse a înnopta când am ajuns într-o înfundătură de munți, unde se auzea răsunând glasul unui pârăuaș ce venea, ca și noi, din deal în vale, prăvălindu-se și izbindu-se de cele stânci fără voința sa... Numai atâta, că el a trecut mai departe în drumul său, iar noi am stat pe loc și am pus-o de mămăligă, fără apă.

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Rezumați fragmentul în cel mult 100 de cuvinte.
2. Explicați expresia *ne pune dracul* în relație cu jocul copiilor și urmările lui.
3. Comentați raportul dintre intenția și consecința jocului.
4. Identificați starea de spirit a copiilor în diferitele împrejurări specificate de povestitor.
5. Stabiliți legăturile dintre stările de spirit ale copiilor și aspectele vremii.
6. Argumentați, pe baza textului, dacă, povestind întâmplarea, Ion Creangă este ironic, neutru sau laudativ.
7. Analizați dacă în episodul povestit se ascunde o morală și care ar putea fi aceasta.
8. Faceți un scurt comentariu, în scris, asupra jocului celor doi copii.

Scanned with OKEN Scanner

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. **Amintiri din copilărie** sunt, în esența lor, un ***Bildungsroman*** – neterminat – ascuns sub înfățișarea unei opere memorialistice. G. Călinescu le sugera valoarea de roman atunci când susținea că scriitorul humulețean *„povestește copilăria copilului universal"*. Afirmația lui G. Călinescu atrage atenția asupra faptului că Nică, eroul **Amintirilor,** cumulând și rolul de povestitor, nu mai este o persoană, ci un personaj în care se ascunde tipul copilului de oriunde și de oricând. Întâmplările în care este implicat eroul nu mai sunt simple pozne ale unei vârste, ci ilustrează, subtil, un proces de cunoaștere și de formare. În mod semnificativ, ca și în **Povestea lui Harap Alb,** aventurile lui sunt legate între ele printr-un simbol ordonator – drumul, călătoria –, care figurează în mod obișnuit inițierea, cunoașterea.

Actul de cunoaștere nu este străin de succesiva lărgire a orizontului vieții, restrâns într-o primă etapă la zona casei părintești și a satului, deschis ulterior către o lume din ce în ce mai depărtată, simbol al necunoscutului: Broșteni, Fălticeni, Soșcola. Natura experiențelor personajului se schimbă nu numai pe măsură ce acesta se depărtează de locul nașterii, prin dislocare în spațiu, ci și o dată cu trecerea timpului, care, pe nesimțite, îl scoate din copilărie, spre a-l aduce în adolescență. Pentru eroul lui I. Creangă, ieșirea din copilărie începe cu pierderea inocenței, pe care o aduce înțelegerea propriilor fapte.

2. Fragmentul reprodus – consemnând pozna prin care copiii au distrus casa Irinucăi – surprinde un asemenea moment. Jocul lor imprudent, din care lipsește intenția răului, are, totuși, ca urmare, un rău. Înțelegerea răului săvârșit explică fuga copiilor spre Pipirig și echivalează cu o asumare a vinovăției. Drumul înapoi devine o călătorie a suferinței, care propune o legătură între vinovăție și pedeapsă, o pedeapsă aplicată de divinitate. Copiii care se întorc la Pipirig ***nu mai sunt aceiași*** cu băieții plecați din Pipirig. Ei sunt ***mai vinovați,*** dar au aflat ceva, au trăit o întâmplare în cursul căreia, pierzându-și inocența, au încercat dramatic și experiența cunoașterii. Descifrăm în aventura lor o asemănare trăită de eroul basmului. Ca și Harap Alb, supus pe parcursul călătoriei sale unor încercări culminând cu moartea și reînvierea lui, eroul **Amintirilor** trece și el printr-o moarte și o reînviere simbolice. Spre deosebire de basm, căruia îi este proprie o viziune ***fabuloasă*** asupra vieții, **Amintirile** adoptă o viziune ***realistă.*** Situația aceasta are, ca urmare, în plan estetic, o schimbare de procedee. În basm, moartea și reînvierea sunt legate de simbolul mitic al apei vii. Prin convenția lor memorialistică, **Amintirile** propun o altă cheie simbolică, în consonanță cu realismul viziunii: ieșirea din copilărie semnifică moartea unei vârste și depășirea unui nivel de cunoaștere, dar și renașterea la o altă vârstă și la un alt nivel de cunoaștere – adolescența. Aceasta va constitui obiectul altui ciclu inițiatic, urmărit și el de Ion Creangă în episodul Fălticenilor.

3. Universul copilăriei este asociat în **Amintiri** cu jocul și joaca, în jurul cărora se concentrează toate preocupările copilului. Joaca îl eliberează de realul vieții *(Copilul, încălecat pe bățul său, gândește că se află călare pe un cal de cei mai strașnici, pe care aleargă, cu voie bună, și-l bate cu biciul și-l strunește cu tot dinadinsul, și răcnește la el din toată inima, de-ți ie auzul...);* îl ajută să-și construiască o lume proprie, în care operează altă convenție, adeseori în conflict cu

aceea din lumea maturilor; și îl scoate de sub puterea timpului, o urmare frecventă a jocului fiind uitarea de toate și de sine (vezi episodul cu scăldatul). Jocul rămâne legat în mod fundamental de imaginația prin care se produce fuga din real. Tot jocul este însă modalitatea prin care copilul este readus în realul vieții atunci când, chiar cu brutalitate, i se dezvăluie neconcordanța dintre iluzia proprie jocului și realitate.

Uneori, cum se întâmplă în episodul cu dărâmarea casei Irinucăi, jocul poate fi ***rău***, cu urmări nefaste, pentru că distruge și ucide. Răul ascuns de un asemenea joc presupune un nebănuit resort demonic. Se explică astfel de ce povestitorul așază întâmplarea cu desprinderea din joacă a pietrei sub o influență malefică: *ne pune dracul*, zice el. Dar acela care, fie și inocent, se lasă sedus de Rău, ajungând să săvârșească răul, se expune unei pedepse care poate veni fie din partea divinității (cum s-ar părea că stau lucrurile în acest episod), prin Baba Dochia, fie din partea oamenilor, (cum se întâmplă în secvențele cu scăldatul sau cu cireșele). Morala episodului, fără a fi formulată explicit, propune un principiu al echilibrului, care trebuie respectat atât în viață, cât și la joc. Dar principiul intră în conflict cu natura umană, asupra căreia timpul, prin anotimpuri, se dovedește a avea puteri ciudate: o primăvară timpurie, părelnică, stimulează vitalitatea copiilor și exuberanța îi face să-și consume necugetat preaplinul energiilor.

AMINTIRI (de la **a aminti**).
Specie literară epică, în ***proză***, în care autorul descrie fapte din propria viață, ***autobiografie***, impresii, întâmplări trăite, aparținând literaturii memorialistice. În relatarea amintirilor, expunerea se face cu subiectivitate, artistic, fără a urmări cuprinderea întregii vieți. Se prezintă cu discontinuitate anumite momente din viața scriitorului. Uneori, pătrund elemente de anacronism și hazard, sub influența aducerii-aminte, evocarea extinzându-se la prezentarea unor aspecte de viață socială. În literatura română, au scris amintiri: Al. Russo (**Amintiri**), V. Alecsandri (**Vasile Porojan**), I. Ghica (**Amintiri din pribegia de la 1848**), Ion Creangă (**Amintiri din copilărie**), I. L. Caragiale (**Din carnetul unui vechi sufleor**), I. Slavici (**Lumea prin care am trecut** și **Amintiri**), M. Sadoveanu (**Anii de ucenicie**) etc.

DTL

Este interesant faptul că, în acest mod de înțelegere a lucrurilor, Ion Creangă urmează îndeaproape o formă de asumare a relației dintre om și natură, proprie culturii noastre populare. O relație asemănătoare este specificată, în expresie lirică, în poezia populară: *Frunza-n codru cât învie, / Doină cânt de voinicie; / Cade frunza jos în vale, / Eu cânt doina cea de jale.*

4. Gravitatea moralei este însă atenuată de Ion Creangă, prin umor și ironie. Nota dramatică, deși nu lipsește, este estompată, rectificată în viziunea comică proprie **Amintirilor**, realizată adesea printr-o utilizare surprinzătoare, neobișnuită, a relației adversative. Iată un exemplu: *Și nici tu junghiu, nici tu friguri, nici altă boală nu s-a lipit de noi, dar nici de râie n-am scăpat.* Enumerația din prima parte a frazei aglomerează laudativ și ritmează, sacadând prin repetiție, consecințele pozitive ale tratamentului, instituind o stare de așteptare cultivată prin ritm și continuitate de sens. Această continuitate este ruptă brusc, iar starea de așteptare, contrazisă prin ultimul element al enumerației, care acuză ilar inutilitatea tratamentului. Întreaga construcție este răsturnată prin poziția adversativă a prezentării. Discontinuitatea, la rândul ei, este consolidată prin citarea poznașă a unui proverb: *Vorba ceea: «Se ține ca râia de om».*

Astfel de procedee, combinate cu multe altele, împânzesc întregul text al **Amintirilor**, imprimându-le o pecete stilistică de neconfundat.

BILDUNGSROMAN (germ., **„roman al unei formări”**).
1. Literar, cu acest termen se denumește ***romanul*** devenirii, al creșterii și formării unui ***personaj*** urmărit în evoluția lui, pe fundalul unor medii sociale diferite, realizând uneori și un tablou al epocii. **2.** Subtip specific german al romanului de evoluție, la care, în centru, stă mai puțin evoluția personajului și a caracterului și, mai mult, influența bunurilor culturale obiective și a mediului asupra maturizării sufletești și, cu aceasta, formarea armonioasă a componentelor spirituale și îmbinarea lor într-un tot al personalității. S-a născut ca o reacție la fixitatea ***caracterului*** clasic și din preocupările pedagogice (Pestalozzi, **Lienhard und Gertrud – „Leonard și Gertrude”**, Rousseau, **Émile ou De l'éducation – „Emil sau despre educație”**). Specific genului este **Wilhelm Meisters Lehrjahre „Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister”** (Goethe), devenind cel mai cunoscut în Anglia prin traducerea lui Thomas Carlyle. În literatura română apar unele opere literare în care sunt elemente caracteristice *bildungsromanului:* M. Sadoveanu, **Frații Jderi** (vol. I, **Ucenicia lui Ionuț**) etc.

DTL

Scanned with OKEN Scanner

1895 – 1961

TEXT

DUPĂ MELCI

de Ion Barbu

Unchiului meu Sache Șoiculescu,
al cărui glas îl împrumut aici.

Dintr-atâția frați mai mari:
Unii morți,
Alții plugari;
Dintr-atâția frați mai mici:
Prunci de treabă,
Scunzi, peltici,
Numai eu, răsad mai rău
Dintr-atâția (prin ce har?)
Mă brodisem șui, hoinar.

Eram mult mai prost pe-atunci...

Când Păresimi da prin lunci
Cu pietrișul de albine,
Ne părea la toți mai bine:
Țânci ursuzi,
Desculți și uzi
Fetișcane
(Cozi plăvane)
Înfășate-în lungi zăvelci
O porneau în turmă bleagă

Să culeagă
Ierburi noi, crăițe, melci...

Era umed la bordei...
Și tuleam și eu cu ei.

I

Tot așa o dată, iar
La un sfânt prin Făurar
Ori la sfinții Mucenici,
Târla noastră de pitici
Odihnea pe creastă, sus,
– Eu voinic prea tare nu-s.
Rupt din fugă
Subt o glugă
De aluni, pe buturugă
Odihnii
Și eu curând...

Vezi, atunci mi-a dat prin gând
Că tot stând și alegând
Jos, în vraful de foi ude
Prin lăstari și vrejuri crude,
S-ar putea să dau de el:
Melcul prost, încetinel...
În ungher adânc, un gând
Îmi șoptea că melcul blând
Din mormânt de foi, pe-aproape,
Cheamă Omul să-l dezgroape...

Și pornii la scotocit
(Cu noroc, căci l-am găsit).
Era, tot o mogândeață:
Ochi de bou, dar cu albeață:
Între el și ce-i afar'

Scanned with OKEN Scanner

Strejuia un zid de var.
– Ce să fac cu el așa?
Să-l arunc nu îmi venea...
Vream să văd cum se dezghioacă
Pui molatic, din ghioacă:
Vream să văd cum iar învie
Somnoros, din colivie...

Și de-a lungul, pe pământ,
M-așezai cu-acest descânt:
– „Melc, melc,
Cotobelc,
Ghem vărgat
Și ferecat;
Lasă noaptea din găoace
Melc nătâng, și fă-te-ncoace,
Nu e bine să te-ascunzi
Subt păreții grei și scunzi;
Printre vreascuri cerne soare,
Colți de iarbă pe răzoare
Au zvâcnit, iar muguri noi
Pun pe ramură altoi.
Melc, melc,
Cotobelc,
Iarna leapădă cojoace
Și tu, singur, în găoace!
Hai, ieși,
Din cornoasele cămeși!
Scoate patru firișoare
Străvezii, tremurătoare,
Scoate umede și mici,
Patru fire de arnici;
Și agață la feștile
Ciufulite de zambile
Sau la fir de mărgărint
Înzăuatul tău argint...

Peste gardurile vii
Dinspre vii,
Ori de vrei și mai la vale,
În tarlale
– Tipărește brâu de bale..."
După ce l-am descântat
L-am pus jos
Și-am așteptat...

Înserase mai de-a bine;

Crengi uscate peste mine,
Bâzâind la vântul strâmb,
Îmi ziceau răstit din drâmb...

Năzdrăvana de pădure
Jumulită de secure,
Scurt, furiș
Înghițea din luminiș.
Din lemnoase văgăuni,
Căpcăuni
Îi vedeam pieziș
Cum cască
Buze searbăde de iască;

Și întorși
Ochi buboși
Înnoptau subt frunți pestrițe
De păroase,
De bărboase
Joimarițe.

Și cum stau subt vânt și frig
Strâns cârlig,
– Iscodind cu ochii treji
Mai de sus de bârnă, drumul
Unde seara țese fumul
Multor mreji:

Scanned with OKEN Scanner

De subt vreascuri văzui bine
Repezită înspre mine
O guşată cu găteji.

Chiondorâş
Căta la cale;
De pe şale,
Când la deal şi când la vale,
Curgeau betele târâş.
Iar din plosca ei de guşă
De mătuşă
Un tăios, un aspru: hârrşi...

– Plâns prelung cum scoate fiara.
Plâns dogit,
Când un şarpe-i muşcă ghiara,
Muget aspru şi lărgit
De vuia din funduri seara...
– Mi-a fost frică şi-am fugit!

II

Toată noaptea viscoli...
Încă bine n-ajunsesem
Că porni, duium, să vie
O viforniţă târzie
De Păresemi.
Vântura, stârnind gâlceavă,
Alba pleavă;
Şi cădeau şi mărunţei
Bobi de mei...
(Ningea bine, cu temei).
În bordei
Foc vârtos mânca năpraznic
Retevei.

Pe colibă singur paznic
M-au lăsat cu-n vraf de pene...
Rar, le culegeam alene:
Moşul Iene
Răzbătea de prin poiene
Să-mi dea genele prin gene.
Şi trudit,
Lângă vatră prigorit
Privegheam prelung tăciunii...
Umbre dese,
Ca păunii,
Îmi roteau pe hornul şui
Leasa ochilor verzui.

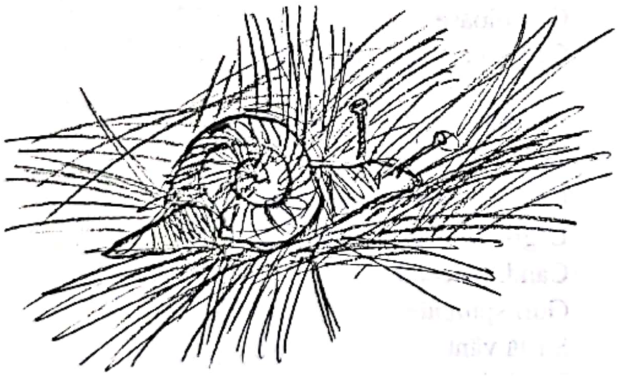
Şi-mi ziceam în gând:
„Dar, el,
Melcul, prost, încetinel?
Tremură-în ghioacă, vargă,
Nu cumva un vânt să-l spargă:
Roagă vântul să nu-l fure
Şi să nu mai biciuiască
Bărbi de muşchi, obraji de iască,
Prin pădure.
Roagă vântul să se-ndure".

De la jarul străveziu,
Mai târziu,
Somnoros venii la geam.
(Era-înalt, nu ajungeam.)
Dar prin sticla petecită,
Dar prin gheaţa încâlcită,
Fulgera sul lung de har,
Prăpădenia de-afar':
Podul lumii se surpase
Iar pe case,
Până sus, peste colnic,
Albicioase
Ori foioase
Cădeau cepi de arbagic.

Viu îmi adusei aminte
Ce-auzisem înainte,
De o noapte între toate
Urgisită,
Când, pe coate,
Guri spurcate
Suflă vânt
Să dărâme
Din pământ...
Când, pe-un sloi, rupând din pită,
Baba Dochia-învălită
Cu opt sărici
Stă covrig,
Stă, înghite
Şi sughite
Şi se vaicără
De frig,
— Hei, e noapte-aceea poate!

Scanned with OKEN Scanner

Înapoi
La fulgii moi
Cumpenind a somn, pe coate.
Cu tot gândul, sus, la el,
Șoptii:
„Melc, încetinel,
Cum n-ai vrut să ieși mai iute!
Nici viforniță, nici mute
Prin păduri nu te-ar fi prins...
Iar acum, când focu-i stins,
Hornul nins,
Am fi doi s-alegem pene
Și alene
Să chemăm pe moșul Iene
Din poiene,
Să ne-închidă:
Mie, gene;
Ție,
Cornul drept,
Cel stâng,
Binișor,
Pe când se frâng
Lemne-în crâng,
Melc, nătâng,
Melc nătâng!"



III

Dintre pene și cotoare
Gata nins,
Cum mija un pic de soare
Pe întins
(În câmpie
Colilie
Războind cu lunecușul
Din țăpoi săltând urcușul),
Înălțat la dâmbii prinși
Mă-ntorsei subt aluniș...

Îl zării lângă culcușu-i
De frunziș.
Era, tot, o scorojită
Limba vânătă, sucită,
O nuia, ca un hengher.
Îl ținea în zgărzi de ger!
Zale reci,
Aspre benți ce se-ntretaie,
Sus, pe vreascurile seci,
Îl prindeau:
O frunză moartă, cu păstaie.

Și pe trupul lui zgârcit
M-am plecat
Și l-am bocit:

— „Melc, melc, ce-ai făcut
Din somn cum te-ai desfăcut?
Ai crezut în vorba mea
Prefăcută... Ea glumea!
Ai crezut că plouă soare,
C-a dat iarbă pe răzoare,
Că alunul e un cântec...
— Astea-s vorbe și descântec!
Trebuia să dormi ca ieri,
Surd la cânt și îmbieri,
Să tragi alt oblon de var
Între trup și ce-i afar'...
— Vezi?
Ieșiși la un descântec;
Iarna ți-a mușcat din pântec...
Ai pornit spre lunci și crâng.
Dar pornișii cu cornul stâng,
Melc nătâng,
Melc nătâng!"

Iar când vrui să-l mai alint
Întinse-i o mână-amară
De plâns mult...
și, dârdâind,
Două coarne de argint
Răsucit, se fărâmară.
Că e ciunt, nu m-am uitat...
Ci, în punga lui cu bale,
Cu-însutite griji, pe cale

Scanned with OKEN Scanner

L-am purtat
Legănat:
Pungă mică de mătasă...
Iar acasă
L-am pus bine
Sus, în pod
(Tot lângă mine),
Ca să-i cânt din când în când
Fie tare
Fie-în gând:
„Melc, melc,
Cotobelc,
Plouă soare
Prin fânețuri și răzoare,
Lujerii te-așteaptă-în crâng
Dar n-ai corn
Nici drept,
Nici stâng;
Sunt în sân la moșul Iene
Din poiene:
Cornul drept,
Cornul stâng...

— Iarna coarnele se frâng,
Melc nătâng,
Melc nătâng!

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Delimitați secvențele constitutive ale textului.
2. Reorganizați momentele poemului sub forma unui scenariu epic.
3. Căutați argumente în text care să probeze ideea că aventura copilului este evocată din perspectiva unei alte vârste.
4. Identificați imaginile de natură care fac obiectul descrierilor din poem.
5. Semnalați elementele de sursă folclorică și mitică.
6. Explicați de ce întâmplarea evocată este resimțită ca o experiență tragică.
7. Comentați, în scris, consecințele în planul cunoașterii ale experienței trăite de copil.

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. Poemul **După melci** a fost publicat în 1921, sub forma unei plachete. Ion Barbu (pseudonimul literar al matematicianului Dan Barbilian) a fost iritat de neînțelegerea editorului său, care ilustrase placheta ca pe o carte pentru copii. Acest detaliu de istorie literară este, totuși, important: ne atrage atenția că autorul intenționase să se adreseze unei alte categorii de cititori. S-ar putea pune întrebarea: cine a greșit, autorul sau editorul? Răspunsul îl putem afla consultând martorul cel mai autorizat – poemul însuși.

De structură baladescă, poemul este conceput prin corelarea câtorva episoade care surprind momentele unei aventuri trăite de un copil din lumea satului. Într-un început nesigur de primăvară, rătăcind prin pădure alături de alți copii, eroul poemului – din perspectiva căruia sunt evocate întâmplările – caută și găsește un melc. Asupra acestuia se hotărăște să verifice puterea magică a unui descântec. Vorbele care-l compun, spuse incantatoriu, ispitesc și provoacă, printr-o promisiune adusă de imaginea unei naturi primăvăratice, seducătoare. Înserarea, căderea întunericului peste pădurea *jumulită de secure*, jocul umbrelor care pare să ascundă monștri mitici, amenințători, îl înspăimântă pe copil. Iluzia are drept efect frica și fuga lui, ceea ce duce la întreruperea actului magic. Retras în spațiul ocrotitor al casei, la adăpost față de o natură dezlănțuită într-*o viforniță târzie*, copilul este urmărit în gând de soarta micii vietăți părăsite în pădure. Același gând stăruitor, când soarele revine, îl face să pornească în căutarea melcului, dar la locul întâmplării descoperă urmele unei drame: sedus de promisiunea făcută prin descântec, melcul, ieșind din găoacea protectoare, devenise victima gerului întors pe neașteptate.

Sentimentul vinovăției, trăit de copil, își află expresia într-o lamentație, dar momentul remușcării este și momentul înțelegerii, copilul având acum revelația puterii ascunse în cuvântul capabil să producă iluzii periculoase pentru cel care le confundă cu realitatea. Jocul nevinovat devine un joc tragic, făcând o victimă din cel nepregătit să primească *vorba prefăcută*, seducătoare, dar înșelătoare: *— Melc, melc, ce-ai făcut / Din somn cum te-ai desfăcut? / Ai crezut în vorba mea / Prefăcută... Ea glumea! / Ai crezut că plouă soare / C-a dat iarbă pe răzoare, / Că alunul e un cântec... / — Astea-s vorbe și descântec! / Trebuia să dormi ca ieri, / Surd la cânt și îmbieri, / Să tragi alt oblon de var / Între trup și ce-i afar'.../ — Vezi? / Ieșiși la un descântec; / Iarna ți-a mușcat din pântec... /*

Scanned with OKEN Scanner

Ai pornit spre lunci și crâng. / Dar pornișí cu cornul stâng. / Melc nătâng, / Melc nătâng!

2. Nu numai în zona de adâncime a poemului, care constituie o revelație mijlocită de o experiență de cunoaștere, dintre cele mai grave, referitoare la actul de comunicare și puterea cuvântului, s-ar găsi explicația iritării lui Ion Barbu, ci și în planul artei literare, și ea înșelătoare. În primul rând, constatăm faptul că, sub aspect lexical, poemul este, aparent cel puțin, de o izbitoare simplitate. Limbajul folosit este unul popular, chiar rustic, complet lipsit de neologisme. Cu toate acestea, poemul nu este transparent, dar nu din cauza formelor lexicale regionale sau arhaice, ci din cauza imaginilor construite cu ajutorul acestor cuvinte. Uneori, imaginea este efectul mai multor figuri de stil care funcționează cumulativ, cum ar fi, de exemplu, în versurile: *O nuia ca un hengher / Îl ținea în zgărzi de ger*, în care distingem o personificare, o comparație și o metaforă.

Complexitatea acestei construcții restrânge accesul la semnificație, deoarece presupune o experiență de viață și o educație literară care depășesc nivelul universului infantil. La fel stau lucrurile și în ceea ce privește tehnica portretului folosită de Ion Barbu, pentru a da consistență reprezentărilor mitice, cum ar fi căpcăunii și joimarițele: *Din lemnoase văgăuni, / Căpcăuni / Îi vedeam pieziș / Cum cască / Buze searbăde de iască; / Și întorși / Ochi buboși / Înnoptau sub frunți pestrițe / De păroase, / De bărboase / Joimarițe.*

Sugestia unei confuzii, create de jocul umbrelor și al întunericului, prin alterarea formelor, sporită de frică, ne ajută să percepem o stare de încordare. Chipurile de monștri, care-l urmăresc și-l terorizează pe copil în mica lui lume interioară, sunt de fapt proiectate în afară, suprapuse formelor reale (crengi uscate, văgăuni, iască etc.), cărora întunericul le schimbă conturul, întreținând starea de confuzie amplificată de spaimă. Vagă, nesigură, imaginea naturii este convertită în portrete grotești *(bărbi de mușchi, obraji de iască)*, trădând o sensibilitate modelată de cultura mitică a lumii căreia îi aparține copilul.

3. Rafinamentul ține și de modul cum sunt utilizate și absorbite în pasta poemului numeroasele surse folclorice: descântecul melcului din jocurile copiilor, bocetul, figurile mitice precum Joimarița, Căpcăunul, Moș Iene, Baba Dochia, vechile denumiri ale lunilor (Făurar) și ale postului Paștelui (Păresimi). Integrate în text, sursele sunt tratate cu o anumită libertate, care poate merge până la schimbarea identității lor. De exemplu, Moș Iene este nu numai stăpânul somnului, ca în mitologia infantilă, ci și al morții. De asemenea, descântecul devine bocet, modificarea identității fiind de natură să sugereze trăiri diferite, stimulate fie de un sentiment al puterii, a cărui expresie ar fi formula magică, fie de un sentiment al fragilității și, implicit, al tristeții, exprimat în lamentație.

4. Trăirile diferite, o ritmică a vieții interioare își află un element de sugestie în chiar cadența versului, a cărui lungime variază în funcție de realitatea urmărită și de tonalitățile enunțului poetic. Când narativ, când descriptiv, când evocator, când energic, când meditativ, când melancolic, enunțul poetic își schimbă permanent conturul intonațional spre a sugera o dinamică sufletească dintre cele mai bogate.

5. Se înțelege că un poem de o asemenea densitate nu putea fi adresat celor cărora editorul, prin modul cum o ilustrase, le destinase placheta poetului. Deși eroul poemului este un copil, deși în evocarea întâmplărilor este împrumutată viziunea infantilă, deși la originea dramei se află un inocent joc de copii, deși prin tonalitatea versurilor, prin candoarea confesiunii s-ar părea că rămânem într-o lume a copilăriei, poemul **După melci** este mai mult decât o poezie pentru copii. La un prim nivel de lectură, strict emoțional, poemul este accesibil și copiilor, dar există și un al doilea nivel de lectură, intelectual, al structurilor simbolice, care complică, reorientează și lărgesc câmpul de semnificații.

Dacă la primul nivel era accentuat sensul tragic pe care îl capătă jocul atunci când partenerii adoptă convenții și atitudini diferite față de cuvânt, la al doilea nivel, cuvântul devine sinonim pentru orice alt mod de comunicare, plăsmuind o lume paralelă și neconcordantă cu lumea reală.

La primul nivel, jocul devine experiență de cunoaștere, în cursul căreia eroul descoperă – după cum am mai observat – puterea cuvântului de a institui o lume a iluziei, transformând în victimă pe cel nepregătit să recunoască iluzia.

La al doilea nivel, prin deschidere simbolică, se produce alunecarea către universul artei, către problemele artistului-creator. Asemenea copilului care se joacă, imprudent, cu o iluzie, și artistul poate exercita o influență nedorită, nefas-

Scanned with OKEN Scanner

tă, asupra celui căruia i se adresează, dacă acesta nu este pregătit să accepte idealitatea lumii propuse.

Adevărul particular al unei întâmplări este convertit astfel într-un adevăr general, susținut de meditația cu privire la condiția artei și la responsabilitatea artistului. Poemul capătă atributele unui manifest poetic; ilustrat ca o carte pentru copii, a suferit – se înțelege – o limitare și o deturnare de sens. Iritarea lui Ion Barbu s-ar părea că a fost îndreptățită.

CONCLUZII LA TEMĂ

1. Operele literare propuse spre analiză în paginile anterioare ilustrează anumite aspecte grave ale jocului din universul infantil, evidențiind valoarea lor în planul experienței și al cunoașterii. Problematica jocului este însă mai complexă.

Jocurile sunt extrem de numeroase și diferite: jocuri de societate, de îndemânare, de noroc, rituale, nerituale, jocuri diurne, jocuri nocturne, jocuri publice, jocuri private, jocuri de dexteritate sau de limbaj, jocuri de inteligență, jocuri mecanice și jocuri electronice etc., și pot fi clasificate în funcție de vârsta celor care joacă, de sexul lor, de timpul sau de locul unde se joacă. În accepția curentă, jocul numește nu numai o activitate specifică, ci și figurile, simbolurile, instrumentele necesare activității ludice.

Existența unui inventar de obiecte pe care le dezvoltă jocul ne atrage atenția asupra faptului că, în timp, jocurile se schimbă, ținând pasul cu dezvoltarea tehnico-științifică. Este suficient să amintim că astăzi există jocuri electronice, programe de jocuri pe calculator etc., pentru a ilustra această devenire în timp a jocurilor.

Jocurile fac apel fie la forța fizică, fie la îndemânare, fie la inteligență, solicitând jucătorul să își mobilizeze energia și să se concentreze, să își calculeze mișcările cu ale celorlalți participanți, adică să intre într-un ritm pe care, pentru a-l imita, trebuie mai întâi să îl recunoască. Din acest motiv, jocul reprezintă modalitatea cea mai simplă și mai plăcută de integrare într-un univers cultural. Adeseori, jocurile nu sunt altceva decât simple imitații ale unor activități proprii maturilor. Evident că, în cazul acesta, comportamentul mimetic nu este altceva decât o formă de înscriere într-un model cultural asumat prin joc, adică o inițiere.

2. ***Jocului pare să-i fie proprie funcția de a destinde și de a amuza.*** El rămâne în mod esențial o activitate exercitată în absența oricărei constrângeri, cu excepția celor proprii reprezentate de regula jocului sau a convențiilor sale. Deși este considerat frivol, pentru că se opune la ceea ce este serios, întrucât nu produce nici bunuri, nici opere, părând a fi steril, jocul este, de fapt, o activitate modelatoare. Aparenta gratuitate a jocului, care, în mentalitatea comună, duce la minimalizarea importanței lui, ține de o insuficiență de înțelegere, pentru că, în realitate, jocurile sunt la originea celor mai înalte manifestări de cultură, după cum, în cazul individului, capătă pe nesimțite statutul unui factor de educație morală, de progres intelectual etc. Jocul este și un mijloc de formare care cultivă – ca în cazul jocurilor sportive – rezistența, abilitatea, dexteritatea, dar, în egală măsură, poate modela caracterul, răbdarea, responsabilitatea, spiritul de echipă etc.

3. ***Orice joc presupune respectarea unor reguli ale jocului*** și, din acest motiv, jocul trebuie considerat un factor creator de ordine. El instituie un sistem de reguli care precizează ce se face și ce nu se face, cum se face și când se face, adică ce este permis și ce este interzis. Deși arbitrare, regulile sunt imperative. Orice încălcare de regulă are drept efect o ieșire din joc, un sfârșit al jocului. Așadar, jocul înseamnă, în primul rând, un ansamblu de restricții voluntare, care stabilesc o legislație tacită a jocului, deși cuvântul *joc* evocă în mod obișnuit ideea de libertate.

Scanned with OKEN Scanner

Regulile jocului specifică un sistem ferm de drepturi și obligații, de privilegii și responsabilități și, atâta vreme cât regula jocului este respectată, aceasta nu favorizează și nu lezează pe nimeni. În mod paradoxal, regulile acestei activități libere, care este jocul, sunt mult mai ferme și mult mai puternic respectate decât regulile vieții sociale, încălcate adeseori. Jocul are capacitatea de a-l absorbi complet, în lumea lui, pe cel care joacă, instituind astfel o lume paralelă, fictivă, complementară față de lumea obișnuită – lumea jocului.

4. *Dar cea mai importantă funcție a jocului pare a fi aceea de a stimula imaginația*, pentru că înscrierea în lumea jocului, instalarea în rolul repartizat prin joc implică în mod fundamental capacitatea de a produce variante nelimitate ale fanteziei. Termenul intră, de altfel, în componența unui uriaș număr de expresii, cum ar fi: *a juca frumos, a juca urât, a juca strâns, a-și ascunde jocul, a pune în joc, a-și trăda jocul, a face un joc mare, a face un joc murdar, a juca pe sârmă, a se juca cu focul, a se juca cu viața* etc.

5. *Un principiu de ordine în cazul jocului poate fi, în mod paradoxal, chiar încălcarea ordinii recunoscute*. Suspendarea convențiilor este de natură să facă evidentă necesitatea ordinii, prin alunecarea în absurd sau în comic. Este o situație pe care literatura a cultivat-o (mai ales în cadrul mișcărilor de avangardă), spre a dezvolta noi programe literare. Unul dintre cele mai cunoscute exemple este opera lui Urmuz (Dem. Demetrescu-Buzău), scriitor care a luat în derâdere toate convențiile literaturii. Iată, de pildă, cum sună celebra lui fabulă intitulată **Cronicari**:

Cică niște cronicari
Duceau lipsă de șalvari.
Și-au rugat pe Rapaport
Să le dea un pașaport.
Rapaport cel drăgălaș
Juca un carambolaș
Neștiind că Aristotel
Nu văzuse ostropel.

„Galileu! O, Galileu!
Strigă el atunci mereu,
Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi."
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză
Și exclamă: „Sarafoff,
Servește-te de cartof!"

Morala
Pelicanul sau babița.

Lectura ne destinde și ne amuză prin lipsa de logică a mesajului, care nu mai respectă convenția comunicării. Deși modelul formal al fabulei se păstrează, după cum se păstrează și normele sintactice ale enunțului, în planul sensului totul este o absurditate, pentru că sunt asociate lucruri disparate, care nu se leagă între ele. Deși mimează mecanica actului de comunicare, un asemenea enunț este vid, gratuit, joc pur.

Asemănător stau lucrurile și în creația unor autori contemporani. Iată un exemplu:

Bicicleta-i bicicletă, / bicicleta e de fier
Bicicleta prăpădește / pe oricare cavaler.
Cavalerul când iubește / bicicleta prăpădește
Bicicleta nu iubește, / bicicleta e de fier
Bicicleta prăpădește / pe oricare cavaler.

(din volumul **Indulgențe** de Ion Nicolescu)

BIBLIOGRAFIE

1. LECTURI RECOMANDATE

Ion Creangă, **Amintiri din copilărie;** Tudor Arghezi, **Prefață** la **Țara piticilor;** Nina Cassian, **Poezia în limba spargă;** Mircea Cărtărescu, **Orbitor;** Simona Popescu, **Exuvii**; Mark Twain, **Tom Sawyer;** Lewis Caroll, **Alice în țara minunilor.**

2. REFERINȚE CRITICE

Johan Huizinga, **Homo ludens,** Editura Humanitas, București, 1998.

Roger Caillois, **Eseuri despre imaginație,** Editura Univers, București, 1975, pp. 239-290.

Scanned with OKEN Scanner

TEMA 2

ȘCOALA

Moto:
Școala face omul om
și altoiul, pomul pom.
Proverb popular

Școală, *școli*, s.f. **1.** Instituție de învățământ public unde se predau elementele de bază ale principalelor discipline; învățătură, învățământ. Localul, clădirea unde funcționează instituția de mai sus. **2.** Fig. Izvor, sursă de cunoștințe, de învățătură; mijloc, sistem de instruire într-un anumit domeniu; prin extindere, învățătură, experiență dobândită pe această cale. **3.** Fig. Curent, mișcare științifică, literară, artistică etc. care grupează în jurul ei adepți. ✦ Expr. *A face școală* = a avea un număr de adepți.
Din bg., scr., rus. **škola,** pol. **skola,** lat. **scola.**
DEX

TEXT

AMINTIRI DIN COPILĂRIE
(fragment)

de Ion Creangă

Ș-apoi carte se învăța acolo, nu glumă! Unii cântau la psaltichie, colea, cu ifos:

Ison, oligon, petasti,
Două chendime, homili,

până ce răgușeau ca magarii: alții dintr-o răsuflare, spuneau cu ochii închiși cele șepte taine din catihisul cel mare. Gâtlan se certa și prin somn cu urieșul Goliat. Musteciosul Davidică de la Fărcașa, până tipărea o mămăligă, mântuia de spus pe de rost, răpede și fără greș, toată istoria *Vechiului Testament* de Filaret Scriban, împărțită în perioade, și pronumele conjunctive de dativ și acuzativ din gramatica lui Măcărescu:

– Mi-ți-i, ni-vi-li, me-te-îl-o, ne-ve-i-le; me-te-îl-o, ne-ve-i-le, mi-ți-i, ni-vi-li.

Ce-a fi aceea, ducă-se pe pustiu! Unia dondăneau ca nebunii, până-i apuca amețeală; alții o duceau numai într-un muget, cetind până le perea vederea; la unia le umblau buzele parcă erau cuprinși de pedepsie; cei mai mulți umblau bezmetici și stăteau pe gânduri, văzând cum își pierd vremea, și numai oftau din greu, știind câte nevoi îi așteaptă acasă. Și turbare de cap și frântură de limbă ca la acești nefericiți dascăli, nu mi s-a mai dat a vedè; cumplit meșteșug de tâmpenie, Doamne ferește!

De-a mai mare dragul să fi privit pe Davidică, flăcău de munte, cu barba în furculiță și favorițe frumoase, cu pletele crețe și negre ca pana corbului, cu fruntea lată și senină, cu sprincenele tufoase, cu ochii mari, negri ca murele și scânteietori ca fulgerul, cu obrajii rumeni ca doi bujori, nalt la stat, lat în spete, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare, Dumnezeu să-l ierte! că n-avu parte să se preutească. A murit, sărmanul, înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le peară, că au mâncat juvaier de flăcău!

Mai bună minte avea Mirăuță din Grumăzești, care umbla trela-lela, în puterea iernii, pe la tărăbile jidovești, întrebând ba teacă de cosor, ba căpestre de purici, ba cuie de la corabia lui Noe, ba fragi și căpșune pentru cineva care pornise într-adaos, ba cânta în pilda jidovilor:

Scanned with OKEN Scanner

Nu-mi e ciudă pe gândac,
C-a mâncat frunza de fag;
Dar mi-e ciudă pe omidă,
C-a mâncat frunza de crudă:
N-a lăsat să odrăslească,
Voinicii să se umbrească.

Și alte drăcării ce-i trăsneau în cap. Nebun era el să-și peardă viața din pricina lui mi-ți-i, ni-vi-li, me-te-îl-o, ne-ve-i-le, ca Davidică?

Eu, ca și Mirăuță, nu mă prea osteneam până-ntr-atâta, să mor învățând; că doar nu-mi plângeau copii acasă, nici dădusem catihetului cel plocon mare până pe-acolo. Pentru două merțe de orz și două de ovăs, nu era să las copila popei de la Folticenii-Vechi nemângăiată. Afară de aceasta, când mă uitam în oglindă, barbă și mustețe ca în palmă; și doar le și pârleam eu într-o privire și le ungeam în toată sara cu său amestecat cu muc de lumânare și alună arsă, dar degeaba muncă! Ș-apoi, întrat în asemenea școală, mai numai barba și punga, bat-o pustia, te făcea să calci a popă!

D-apoi lui Trăsnea, săracul, ce-i pățea sufletul cu gramatica! Odată îmi zise el, plin de mâhnire:

— Ștefănescule (căci așa mă numeam la Folticeni), astăzi nu mai mergem la școală, că nu știu tabla și vreu să învăț pe mâne la gramatică. Mă rog ție, hai cu mine la câmp spre Folticenii-Vechi; vom învăța împreună, sau câte unul, eu la gramatică și tu la ce-i vrea; apoi mi-i asculta, să vedem nu s-a prinde și de capul meu ceva? Las' că nici la celelalte nu prea pot învăța cu slova asta nouă, care-a ieșit, însă afurisita de gramatică îmi scoate peri albi, trăsnit-o-ar fi s-o trăsnească! Parcă ai ce face cu dânsa la biserică? Dar dacă se cere!... Am s-o ieu și eu din capăt, și, poate, cu tine, care ai trecut pe la părintele Duhu, să mă pot desluși...

Fiindcă la Folticenii-Vechi era ceva mângăiere pentru mine, mă potrivesc lui Trăsnea, și ne ducem împreună. Și era un ger uscat prin luna lui noiemvrie, și bătea un vântișor supțire în ziua aceea, de-ți frigea obrazul! Cum ajungem la câmp, Trăsnea se tologește pe-un hat și începe la gramatică, din capăt, întrebarea și răspunsul întâiu:

Întrebare: Ce este gramatica română?

Răspuns: Gramatica română este artea ce ne învață a vorbi și a scrie o limbă corect.

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Recitiți episodul și delimitați pasajele descriptive și pasajele narative.
2. Identificați personajele și analizați procedeele prin care ele sunt caracterizate.
3. Explicați expresia: *ș-apoi carte se învăța acolo, nu glumă!* și urmăriți sensul în care se dezvoltă de-a lungul întregului episod.
4. Căutați și grupați pe categorii comparațiile, blestemele și cuvintele sau sintagmele specifice care trădează ironia, compasiunea sau revolta povestitorului.
5. Comentați atitudinea față de școală a lui Gâtlan, Davidică, Trăsnea, pe de o parte, Mirăuță și Ștefănescu, pe de altă parte.
6. Explicați efectul pe care l-a avut lectura acestui text asupra stării voastre de spirit.

Scanned with OKEN Scanner

1. Intenția lui Ion Creangă în **Amintiri** este să înfățișeze ***copilăria veselă și nevinovată***, care stă sub semnul neastâmpărului băiețesc, al spontaneității și al poznelor: *Așa eram eu la vârsta cea fericită și așa cred că au fost toți copiii de când i lumea asta și pământul.* Ion Creangă povestește istoria unei copilării în mediul țărănesc, dar eroul său e urmărit mai ales în amănuntele semnificative ale creșterii lui, subliniindu-se acele momente în care ființa sa crudă începe să ia cunoștință de sine. Întâmplările prin care trece sunt – după cum am obsevat și în lecția anterioară – ***evenimente de cunoaștere***, întrucât prin ele Nică își lărgește sfera de sensibilitate și înțelegere, se complică sufletește, se formează ca om. Copilăria nu este senzațională, ci obișnuită, chiar banală. Scriitorul nu inventează peripeții nemaipomenite. Dar, în cadrul normal al existenței, el arată cum copilul descoperă lumea și cum, în acest proces firesc de luare în stăpânire a universului, orice eveniment capătă semnificații majore. Forța lui I. Creangă stă în capacitatea de a sugera farmecul neegalat al vârstei. El nu are de spus despre copilărie mai mult decât alții, o spune însă mai altfel: *„Chiotul lui este mai plin, sună ca o voce minunată, distinsă într-o gloată"* (G. Călinescu).

OFERTĂ DE INTERPRETARE

2. Că aventurile lui Nică prin viață reprezintă un drum al cunoașterii devine evident mai ales în relația lui cu o instituție: școala, care joacă un rol fundamental, nu numai în formarea lui, ci și în destinul pe care i-l croiește. Instituția, sub diversele ipostaze în care o cunoaște, devine pentru eroul **Amintirilor** un obiect al observației și al meditației. Perspectiva lui Nică nu este nici inocentă, nici lipsită de spirit critic, ceea ce se explică prin faptul că **Amintirile** sunt o rememorare a copilăriei la vârsta maturității și, ca urmare, în viziunea copilului intervine și punctul de vedere al maturului I. Creangă, el însuși institutor și autor de manuale.

3. Deși Ion Creangă, evocând procesul de formare a lui Nică, nu renunță la intenția de a-și amuza cititorii, **Amintirile** rămân și un prețios document în ceea ce privește istoria școlii noastre, deoarece consemnează aspecte și probleme care țin de începuturile învățământului românesc. Patru imagini ale școlii, din locuri diferite, sunt fixate în paginile, astăzi clasice, ale **Amintirilor:** școlile din Humulești, din Broșteni, din Târgu-Neamț și școala de catiheți de la Fălticeni. Ca expresie a nemulțumirii lui I. Creangă față de instituția evocată, dominanta imaginilor pe care le oferă este atitudinea critică, de natură să sublinieze limitele școlii: caracterul improvizat, lipsa dascălilor și a manualelor, brutalitatea metodelor pedagogice, corupția. ***Umorul*** autorului, chiar atunci când denunță insuficiențele instituției, îl face să adopte ***o perspectivă comică***, de natură să atenueze gestul critic, dar și să compromită, prin deriziune, răul social.

4. Semnificativ, sub acest aspect, este momentul de evocare a *fabricii de popi* de la Fălticeni. Viziunea lui I. Creangă, în episodul Fălticenilor, capătă de la început o marcă afectivă ambiguă prin expresia: *Ș-apoi carte se învăța acolo, nu glumă!*. Imaginile ulterioare, care ilustrează diversele moduri de a învăța ale viitorilor preoți, lăsați fără îndrumare și fără supraveghere de catihet, împing evocarea în grotesc și rezolvă ambiguitatea, retrăgându-i orice conotație laudativă: *Unii dondăneau ca nebunii, până-i apuca amețeală; alții o duceau numai într-un muget, cetind până le perea vederea; la unia le umblau buzele parcă erau cuprinși de pedepsie; cei mai mulți umblau bezmetici și stăteau pe gânduri, văzând cum își pierd vremea, și numai oftau din greu, știind câte nevoi îi așteaptă acasă. Și turbare de cap și frântură de limbă ca la acești nefericiți dascăli nu mi s-a mai dat a vedè.* Peste acest tablou de ansamblu cade drastic și explicit: *cumplit meșteșug de tâmpenie.* Înțelegem, în acest punct, că expresia *carte se învăța acolo, nu glumă!* ține de un registru al ironiei pe care-l fac evident nu numai scenele grotești surprinse, ci și concluzia care încheie pasajul. Arta literară a autorului atenuează sarcasmul etichetării, printr-o asociere neașteptată, bufonă, a unor cuvinte care în mod obișnuit refuză apropierea. *Meșteșug* înseamnă iscusință, pricepere creatoare, tehnică de realizare, fiind utilizat în vorbirea comună cu valoare pozitivă. Asociat lui *tâmpenie*, al cărui înțeles nu are nevoie de explicație, sensul de bază este corupt și expresia ajunge să capete o valoare negativă, imprevizibilă, opusă creației. Neașteptata asociere verbală surprinde, amuză și, prin aceasta, îndulcește accentul sarcastic, filtrându-l, spre a consolida ***nota comică*** a evocării.

5. Soluția de salvare, într-o asemenea situație, rămâne detașarea, și nu angajarea. Ion Creangă ilustrează prin personajele sale atât primejdia ascunsă în calea urmată de Davidică sau de Trăsnea, printr-un efort absurd, dincolo de puterile lor, cât și capacitatea de a nu-și abandona propria umanitate și pornirile firești ale vârstei, care îi ajută pe Mirăuță și pe Ștefănescu (numele lui Nică de atunci), mult mai relaxați în relația cu școala, să se sustragă urmărilor nefaste ale *cumplitului meșteșug*, devenit nu un factor formator, ci unul deformator.

Scanned with OKEN Scanner

1852 – 1912

TEXT

UN PEDAGOG DE ȘCOALĂ NOUĂ

(fragment)

de I. L. Caragiale

EXAMENUL ANUAL

Două mahalagioaice asistă la examenul copiilor lor.

Profesorul, pedagogul nostru absolut, ascultă pe copiii mahalagioaicelor.

E foarte aspru și fără chef.

Mamele stau înțepate pe scaune, unde s-au așezat fără să fie poftite.

Profesorul (către elevul Popescu care n-a răspuns la trei întrebări) – No! prostule, dacă nu știi pe estea, care-s ghe tot simple și jenărale, apoi spune-ne rățiunea pântru carea românii au kins să urmeză o polikikă germână pe timpul lui Mihaele Bravul?

Popescu — ...?

Profesorul — No! spune odată!

Popescu — ...?!

Profesorul (energic) – Meri la loc, boule! *(către mama lui Popescu care este foarte mâhnită).* Că-z prost l-ai făcut, cucoană! Apoi ăstuia doară numai paie să-i dai să mânce *(mama lui Popescu plânge).* Că-z geaba te mai bocești acuma! nu-l mai dreji. Are să mai steie încă șăpke ani repekinke... Ionescule! *(mama lui Ionescu tușește foarte mișcată).* Cumu-i pământul, mă?

Ionescu — Mare, dom'le!

Profesorul — Pe dracu mare! L-a măsurat mâni-ta să vază mare-i. Pe lângă alke astre, bunăoară Saturnus, au Neptunus, au Iupităr, pământul nostru doară-i o scârbă! nici cât să chiorăști un șoarece... Nu-i vorvă ghe mare, mă prostovane! e vorba cumu-i?

Ionescu — Se-nvârtește, dom'le.

Profesorul (răstindu-se puternic, mama lui Ionescu se sperie) — No! apoi? dacă se învârke, cumu-i? în trei colțuri, animale?

Ionescu — Nu, dom'le!

Profesorul — No, dar?

Ionescu — Rotund.

Profesorul — Vezi așa, loază!

(Se face un zgomot la ușe. O doamnă din înalta societate, doamna Ftiriadi intră împreună cu un mops gras, care vine să se gudure pe lângă pedagog).

Profesorul (întâmpinând-o foarte emoționat) — Onorată doamnă, eu încă mă recomând! *(ia cățelul în brațe).*

Doamna Ftiriadi (foarte volubil și pe un diapazon mult mai nalt) — Am venit pentru băiat... Să-ți spun drept că nu vream să-l aduc să dea examen la școala publică, nu vream să se amestece cu fel de fel de băieți rău crescuți... Dar a stăruit tată-său... zice că e ordin de la minister... și de-aia l-am trimis la d-ta, care-i cunoști caracterul lui ambițios, de când îi ești meditator.

Scanned with OKEN Scanner

Profesorul — Binevoiască numai onorata doamnă să iee loc *(către Ionescu, care așteaptă în picioare)*. Tu meri la locu-ți... De hatârul mâni-tii, pe kine nu ke las repekinke! No! meri *(Ionescu merge la loc)*.

Ioneasca (ridicându-se) — Sărut mâna!

Profesorul (demn) — No bine! poți mere *(ia scaunul Ioneaschii și-l pune lângă doamna nou sosită și așează cățelul pe el; mopsul, mulțumit, îl linge pe nas. Mahalagioaicele ies foarte umilite)*. No, acuma tânărul Ftiriadi! Spune-ne, s-audă și ilustra matronă, onorata ta mamă: nu-i așa că pământul se-nvârke în jurul soarelui trei ani câte 365 ghe zile și mai apoi în al patrulea în 366 ghe zile?

Micul Ftiriadi — Da, dom'le.

Profesorul (face semne de aprobare doamnei Ftiriadi care, foarte satisfăcută, se scoală de la locul ei, drege cravata băiatului, îl sărută și se așează iar la loc) — No, nu-i așa că presiunea se ghemonstră

sufițiente prin cele două emisfere *(Doamna Ftiriadi tușește tare)* ghe Magheburg?

Micul Ftiriadi — Da dom'le.

Profesorul (către clasa întreagă) — No, boilor, vegheți numai exămplu ghe aplicățiune! *(către micul Ftiriadi)*. No, încă una ș-apoi basta! Spune-ne: nu-i așa că Ioane Corvin ghe Huniaghe, și Makiaș Corvin, și-apoi dup-aceia doară toți magnații maghiari fost-au români ghe-ai noștri?

Micul Ftiriadi — Da, dom'le.

Profesorul — Bine! Bravo!! Emininke!!!

Doamna Ftiriadi — Merçi, domnule profesor... Sunt foarte mulțumită... O să-i spui și lui Ftiriadi câtă osteneală-ți dai cu copiii...

Profesorul — Ilustră doamnă, că-z asta ni-i misiunea. Datoria ni-i să luminăm jenărațiunile june: că-z fără instrucțiune și educățiune, un popor doară e învins astăzi în lupta pentru existență, și cine-i învins, apoi acela dă-l dracului! Vorba lăkinească: *una salus vickis, nullam sperare salukem!*[1]

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. *Nu-i așa că* modul de prezentare a întâmplărilor legate de școală este diferit la I. L. Caragiale față de Ion Creangă?

2. *Nu-i așa că,* spre deosebire de I. Creangă, care manifesta preferință pentru narațiune și descriere, I. L. Caragiale folosește dialogul pentru a reprezenta întâmplarea?

3. *Nu-i așa că* am putea trage concluzia că o scenă de viață poate fi prezentată literar prin trei procedee fundamentale: narațiunea, descrierea și dialogul?

4. *Nu-i așa că,* din cele șapte personaje ale scenei, Marius Chicoș Rostogan, *„pedagogul nostru absolut"*, este personajul principal?

5. Analizați comportamentul, atitudinea și replicile lui Marius Chicoș Rostogan și caracterizați-l, în scris, din perspectiva calificativului de *„pedagog absolut"*.

1. Corect: *Una salus victis, nullam sperare salutem* – „singura salvare a învinșilor este de a nu mai spera nimic".

Scanned with OKEN Scanner

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. Alături de alte instituții, ca familia, presa, justiția, administrația etc., școala devine în literatura lui I. L. Caragiale, mai ales în momentele și schițele sale, o temă importantă. Ea face obiectul analizei în **Bacalaureat, Lanțul slăbiciunilor, Un pedagog de școală nouă, Despre cometă, Emulațiune, Premiul I, Dascăl prost, Școala română.** Interesul lui I. L. Caragiale față de școală se explică prin faptul că în spațiul acestei instituții se confruntă trei tipuri de mentalitate: a elevilor, a dascălilor, a părinților. Poate fi surprinsă astfel – prin variantele ei sociale, de vârstă, de pregătire intelectuală – o mentalitate mai generală, a locului și a timpului, aflată la originea binelui sau a răului din societate.

2. O atenție specială a arătat I. L. Caragiale față de tipul dascălului, al cărui exponent caricatural este Marius Chicoș Rostogan, eroul întruchipând ceea ce autorul numea la modul ironic *„pedagogul nostru absolut"*. Nu întâmplător personajul devine protagonistul mai multor schițe care compun un ciclu. El este construit cu posibilitățile unor procedee diferite, aparținând uneori epicului, alteori dramaticului. Chiar atunci când avem de-a face cu o structură narativă, ca în cazul schiței, I. L. Caragiale preferă să își pună personajul în situația de a se reprezenta, consemnându-i replicile și modul de a vorbi (intonația, pronunția, particularitățile lexicale).

3. **Examenul anual** este o scenetă, cea de-a patra piesă componentă a schiței intitulate **Un pedagog de școală nouă.** Ca povestitor, I. L. Caragiale se retrage din scenă, cedându-i locul personajului său, el mulțumindu-se să dea numai câteva sumare indicații de mișcare și decor. Personajul este lăsat să se reprezinte, să-și dezvăluie modul de a fi prin ceea ce face și, mai ales, prin ceea ce spune. În fond, Marius Chicoș Rostogan se dovedește a avea două fețe, în relațiile cu părinții și cu elevii: pe de o parte, arogant cu cei slabi, pe de altă parte, slugarnic cu cei puternici. Alternarea registrului verbal trădează o predispoziție marcată spre injustiție. Aceeași alternare a comportamentului verbal devine totodată o sursă a comicului, ca efect estetic pe care îl caută autorul, spre a compromite, prin personaj, tipul uman reprezentat. Ca și în **Amintirile...** lui Ion Creangă, concluzia spre care I. L. Caragiale își orientează cititorii ar fi aceea că instituția nu este rea în sine, ci este stricată de slujitorii ei, de limitele acestora, dar și de mentalitatea momentului. Sub acest aspect, Marius Chicoș Rostogan devine un caz tipic, făcând evidente consecințele ce decurg dintr-o condamnabilă sensibilitate a dascălului față de o ierarhie socială, care pătrunde în școală, unde pervertește ierarhia reală a meritelor, falsificând nota ca factor de apreciere.

4. Comicul nu este al particularităților fonetice regionale, din care personajul este, totuși, incapabil să iasă, cât al gesticulației și al ținutei. I. L. Caragiale construiește astfel contraste, și ele semnificative, între valorile afișate, declamate, și esența reală a personajului, un mărunt oportunist și demagog care își ascunde ignoranța și duplicitatea sub vorbe mari, în contradicție cu propriile acte. *„Metoda nouă"* rămâne o pură ficțiune, realitatea fiind sau a insultei *(prostule, boule, prostovane, loaze, animale, boilor)*, sau a întrebării stupide atât în varianta ei ostilă *(Cumu-i pământul, mă?)*, cât și în varianta ei facilă și, în orice caz, comică *(No, nu-i așa că presiunea se ghemonstră sufițiente prin cele două emisfere ghe Magheburg?)*.

Insistența lui I. L. Caragiale în tratarea temei școlii este motivată: spiritul în care sunt formați copiii, valorile propuse decid atitudinea lor de mai târziu în societate.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII LA TEMĂ

Școala nu reprezintă doar o temă a literaturii române; ea apare ca o constantă tematică în toată literatura universală. Mari autori ca Charles Dickens în **David Copperfield,** Rudyard Kipling în **Stalki & Co,** Alain-Fournier în **Cărarea pierdută,** James Joyce în **Portret al artistului în tinerețe** ș.a. s-au oprit asupra problemelor școlii și le-au ilustrat în operele lor. Problematica pe care ei o semnalează este de o mare complexitate. Aceasta rezultă și din modul în care tema a fost tratată în literatura română. Analiza temei a scos în evidență câteva aspecte semnificative. În chiar textele studiate s-a putut observa că există un câmp de probleme proprii elevului, pe care îl urmărește I. Creangă, și un altul, al dascălului, asupra căruia insistă I. L. Caragiale. Pe de altă parte, este de subliniat faptul că școala este evocată în literatură cu posibilitățile și din perspectiva unor genuri diferite. Imaginea școlii se proiectează în versiunea pe care o admite genul epic, adoptat de Ion Creangă în **Amintiri...,** altfel decât în versiunea genului dramatic, care îl atrage pe I. L. Caragiale. Alteori sunt valorificate disponibilitățile genului liric, cum se întâmplă, de exemplu, în cazul lui G. Bacovia, care în **Liceu** își exprimă aceeași nemulțumire și dezamăgire față de școală, dar în formularea sintetică și figurată a poeziei.

Dar toate aceste exemple propun ceea ce am putea numi o imagine negativă a școlii, în care dominanta este dată de enumerarea unor limite ale instituției, consemnate cu intenție critică. Înțelegerea aceasta ar rămâne incompletă și falsă dacă nu ne-am aminti că există și versantul luminos al temei, cel care, într-o ordine concurentă, dezvoltă imaginea pozitivă a școlii. Aceasta, la rândul ei, presupune câteva dominante:

– ***figura bunului dascăl,*** devotat misiunii pe care și-a asumat-o, asemenea domnului Trandafir, din povestirea cu același nume de Mihail Sadoveanu, sau a dascălului Clăiță din nuvela **Budulea Taichii** de I. Slavici, sau a celor două chipuri evocate de O. Goga în **Dascălul** și **Dăscălița;**

– ***elevul–model,*** asemenea lui Huțu din **Budulea Taichii;**

– ***școala care schimbă destinul,*** ca în cazul lui Niculae din romanul **Morometii** de Marin Preda.

Tema revine frecvent în operele literare ale unor autori care aparțin diferitelor momente istorice, fiind dovada sensibilității literaturii față de o problemă importantă a vieții: procesul de formare și cunoaștere pe care îl face posibil școala ca instituție socială. Preocuparea nu este nici întâmplătoare, nici gratuită, pentru că literatura, la rândul ei, exercită o influență asupra vieții, asupra realității, ca urmare a puterii ei de a propune, de a acredita modele și de a consolida un sistem de valori.

G. Bacovia: **Liceu**

— Liceu, – cimitir
Al tinereții mele –
Pedanți profesori
Și examene grele...
Și azi mă-nfiori
Liceu, – cimitir
Al tinereții mele!

— Liceu, – cimitir
Cu lungi coridoare
Azi nu mai sunt eu
Și mintea mă doare...
Nimic nu mai vreu –
Liceu, – cimitir
Cu lungi coridoare...

— Liceu, – cimitir
Al tinereții mele –
În lume m-ai dat
În vâltorile grele,
Atât de blazat...
Liceu, – cimitir
Al tinereții mele!

Scanned with OKEN Scanner

NARAȚIUNE (fr. **narration**, lat. **narratio „povestire, istorisire”**).

Mod de expunere literară prin care se relatează fapte, întâmplări în succesiune. Caracterizată prin temporalitate, narațiunea este specifică ***genului epic***. Poate să apară însă și în ***opere dramatice*** pentru a prezenta evenimente care au loc în afara spațiului scenic (ex. ***tragediile clasicismului*** francez sau ***comediile*** lui I. L. Caragiale). În funcție de ***speciile literare*** ale genului epic din care fac parte, narațiunile pot fi în ***proză*** sau în ***versuri***. ***Structuralismul*** a dezvoltat o știință a narațiunii, numită ***naratologie***.

DTL

COMIC (fr. **comique**, gr. **komikos**).

Categorie estetică ce desemnează un fenomen care provoacă râsul și care nu pericliteazăexistența celor implicați. Comicul nu există în afara umanului (Rabelais spunea că *„râsul este propriu omului”*); unele aspecte din natură sunt comice numai în măsura în care amintesc aspecte similare din viața oamenilor, ca, de exemplu, animalele ca ***personaje*** de ***fabulă***. Sfera noțiunii de comic este mai îngustă decât cea a noțiunii de râs; râsul nu este provocat numai de comic, ci și de stări fiziologice sau psihice (râs nervos, râs de bucurie). Comicul este un raport estetic în care subiectul observă neconcordanța obiectului cu sine însuși. Astfel, comicul constă într-un contrast: dintre frumos și urât (Aristotel), dintre esență și aparență, dintre valoare și nonvaloare, dintre scop și mijloace, dintre vechi și nou, dintre viu și mecanic (H. Bergson), dintre intenție și realizare, dintre efort și rezultatul lui (Kant afirma că *„râsul e un efect izvorât din transformarea bruscă a unei așteptări încordate în nimic”*). Comicul presupune superioritatea subiectului față de obiect. Formele principale ale comicului sunt ***umorul, satira, ironia, sarcasmul*** și ***grotescul***. Din punctul de vedere al surselor, principalele tipuri de comic sunt: ***de situație, de limbaj, de moravuri*** și ***de caracter***.

BIBLIOGRAFIE

LECTURI RECOMANDATE

C. Negruzzi, **Cum am învățat românește**, în vol. **Păcatele tinereților**; Ion Ghica, **Școala acum 50 de ani**, în vol. **Scrisori către Vasile Alecsandri**; I. L. Caragiale, **Bacalaureat, Lanțul slăbiciunilor, Un pedagog de școală nouă, Despre cometă, Emulațiune, Premiul I, Dascăl prost, Școala română**, în vol. **Momente și schițe**; D. R. Popescu, **Leul albastru**; Ioan Groșan, **Marea amărăciune**; Charles Dickens, **David Copperfield**; Rudyard Kipling, **Stalky & Co.**; Alain-Fournier, **Cărarea pierdută**; James Joyce, **Portret al artistului în tinerețe**.

Scanned with OKEN Scanner

TEMA 3

IUBIREA

Moto:
1. Dacă vrei să fii iubit, iubește!
Seneca
Si vis amari, ama!

2. A cunoaște. A iubi.
Înc-odată, iar și iară,
...a cunoaște-nseamnă iarnă,
...a iubi e primăvară.

...A iubi – aceasta vine
tare de departe-n mine.
A iubi – aceasta vine
tare de departe-n tine.
Lucian Blaga – **Primăvară**

DEX

Iubire, *iubiri*, s.f. Faptul de *a (se) iubi*; sentiment de dragoste pentru o persoană de sex opus; relații de dragoste; amor. ✦ Sentiment de afecțiune (și admirație) pentru cineva sau ceva – v. **iubi.**

Dragoste, *dragoste,* s.f. Sentiment de afecțiune pentru cineva sau ceva; *spec.* sentiment de afecțiune față de o persoană de sex opus; iubire, amor. ✦ Loc. adv. *Cu (multă) dragoste sau cu toată dragostea* = cu (multă) plăcere, (foarte) bucuros. ✦ Loc. vb. *A prinde dragoste de cineva* = a se îndrăgosti de cineva. ✦ Expr. *A se topi de dragoste pentru cineva* = a iubi pe cineva cu patimă. ✦ (Concr.) ființă iubită, prin generalizare, ceea ce constituie obiectul iubirii cuiva. ✦ Legătură sexuală; relații amoroase. Din sl. **dragosti.**

1564 – 1616

TEXT

ROMEO ȘI JULIETA

de William Shakespeare
În românește de Șt. O. Iosif
Text revăzut de Al. Philippide

Actul II. Scena 2
(fragment)

ROMEO
O, sfântă noapte! Mult mi-e teamă
Că totu-i doar un vis, fiindcă-i noapte...
Prea dulce e să poată fi aievea!

JULIETA
(apare din nou)
Romeo, un cuvânt și noapte bună!
De ți-e cinstit amorul tău și vrea
Căsătorie, dă-mi atunci de știre
Prin cineva pe care-l voi trimite
La tine mâine, ca să afle: Unde
Și când vrei tu să facem cununia?
Atunci îți pun ursita-mi la picioare,
Stăpân mi-ești, te urmez în lumea-ntreagă...
(același glas: „Domnișoară!”*)*
Viu, viu acum... Dar dacă n-ai gând bun
Te rog...
(același glas înăuntru.)
O clipă, viu... Să nu mai stărui
Și lasă-mă durerii să mă dărui
Pân' ce-oi muri... Trimit la tine-n zori...

ROMEO
Pe partea mea din ceruri...

JULIETA
(apare în fereastră)
Noapte bună
De mii de ori!
(Iese.)

Scanned with OKEN Scanner

ROMEO

De mii de ori mai rea,
De nu mă luminează raza ta!
Iubitul spre iubita lui aleargă
Cum fuge leneșul școlar de carte,
Cum el spre școală nu dă zor să meargă,
Tot astfel greu iubitul se desparte.

JULIETA

(apare din nou)

Romeo! Sss... Glas de șoimar să am,
Să pot momi un șoim așa de mândru!
Robia-i răgușită, nu cutează
Să strige tare, căci ar sparge bolta
Ecoului și poate că i-ar face
Mai răgușit sonoru-i glas de aer,
Decât al meu de când tot spun: Romeo!

ROMEO

(apare din nou)

E viața mea ce m-a strigat pe nume!
Ce argintiu de dulce sună glasul
Iubirii, noaptea în auzul celui
Ce-ascultă dulcea-i muzică...

JULIETA

Romeo!

ROMEO

Iubito!

JULIETA

Mâine dimineață, spune,
La câte să trimit?

ROMEO

La nouă.

JULIETA

Pân' atunci
Sunt douăzeci de ani! Dar nu mai știu
De ce te-am chemat iar...

ROMEO

Mă lasă dar
Să stau aici până-ți aduci aminte...

JULIETA

Spre-a te vedea, aș vrea să uit întruna
Gândind ce dulce e să-mi fii aproape...

ROMEO

Ca tu să uiți mereu, aș tot rămâne,
Uitând de orice altceva pe lume...

JULIETA

E-aproape ziuă; eu aș vrea să pleci,
Dar nu mai mult ca fata ce se joacă
Lăsând din mâini să-i zboare cănărașul –
Sărmanul rob în lanț – și-apoi îl trage
Din nou spre ea, cu firul de mătase,
Fiindu-i drag, dar și fiind geloasă
De libertatea lui...

ROMEO

De-aș fi canarul!

JULIETA

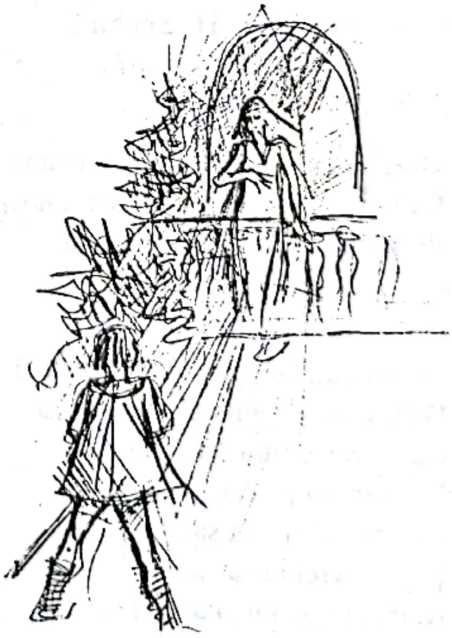
Ah, dac-ai fi iubite! Dar atunci
Atât mi-ar fi iubirea de nebună
Că poate te-aș ucide. Noapte bună!
O, despărțire! O, griji dulci și-amare!
Și-acuma fug, fiindc-aș fi în stare
Să-ți spun mereu, mereu, de mii de ori,
Tot „noapte bună" întruna până-n zori.

(Iese.)

ROMEO

Coboare-se pe ochii-ți somnul blând
Și dulcea pace-n inimă și-n gând.
De ce nu sunt eu somnul să pot să m-odihnesc
Alăturea de chipu-ți îngeresc!
Mă duc să-mi spun norocul, să-l implor
Pe bunul pustnic să-mi dea ajutor.

(Iese.)



Scanned with OKEN Scanner

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. Acțiunea celebrei tragedii shakespeariene, **Romeo și Julieta,** deși este localizată în Verona evului mediu, rămâne, de fapt, indiferentă față de coordonatele ei de timp și de spațiu. Evenimentele care compun subiectul se pot petrece oriunde și oricând, cu condiția să existe doi îndrăgostiți care fac parte din familii sau grupuri sociale aflate în conflict. Această circumstanță explică atât îndelungata carieră teatrală a operei lui W. Shakespeare și succesul de care s-a bucurat, cât și actualitatea ei, la fel de mare, neadumbrită de timp. Nu numai caracterul foarte general al subiectului – iubirea tragică a doi adolescenți – justifică celebritatea și universalitatea personajelor marelui autor englez, ci și valoarea estetică a acestei tragedii, căreia în mod unanim i-a fost recunoscut regimul de capodoperă.

2. Eroii lui W. Shakespeare sunt – cum am văzut – doi adolescenți care aparțin unor familii bogate aflate în dușmănie, Montague și Capulet. Romeo și Julieta se întâlnesc printr-un joc al hazardului și se îndrăgostesc, uitând cu totul de ura care le desparte familiile. Dar iubirea lor este, totuși, afectată de ura dintre părinți, fiind obligați să-și ascundă nu numai dragostea, ci și căsătoria prin care se leagă în taină, cu ajutorul părintelui Lorenzo, confesorul și ocrotitorul lor. O suită de întâmplări și coincidențe, legate și de spaima că iubirea lor ar putea fi descoperită, ajunge să îi separe. Alte coincidențe, confuzii, neconcordanțe, prin care destinul se amestecă în dragostea lor, duc, în cele din urmă, la sinuciderea celor doi adolescenți. Sinuciderea nu este numai un semn al disperării îndrăgostiților, ci și expresia refuzului lor de a nu fi împreună, o mărturie supremă a iubirii. Nu mai puțin, sinuciderea tinerilor devine și o mustrare, neformulată, la adresa lumii lor și a prejudecăților ei. Este o mustrare postumă, pe care familiile acestora o înțeleg și care, la înmormântarea tinerilor, face ca vechea ură dintre Montague și Capulet să înceteze, fără ca aceasta să poată risipi și suferința adusă de moartea copiilor.

3. Episodul reprodus – un fragment din celebra scenă a balconului – fixează momentul în care cei doi adolescenți își mărturisesc dragostea și hotărăsc să se căsătorească. Întâlnirea lor se petrece noaptea, la adăpostul întunericului protector. Sunt feriți astfel de prejudecățile celorlalți, de ura dintre familiile lor, de privirile indiscrete stânjenitoare, care le-ar putea altera sinceritatea și naturaletea nevoii de a-și comunica un adevăr numai al lor. Acest adevăr, descoperit pe măsură ce îl exprimă, este adevărul unei trăiri, al unui sentiment care îi subjugă și le schimbă întregul echilibru interior. Pasiunea îi face să simtă dorința unei confesiuni deloc convenționale, aprinsă și totodată inocentă. Nevoia de devotament și de dăruire devine dominanta momentului:

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Prezentați personajele acestui episod, în contextul mai larg al tragediei shakespeariene.
2. Motivați de ce iubirea este înscrisă într-un cadru nocturn.
3. Stabiliți ce moment anume din experiența iubirii surprinde scena reprodusă în manual.
4. Identificați cuvintele și expresiile care se repetă în text.
5. Identificați al cui determinant este în text epitetul *dulce*.
6. Identificați contextele în care se repetă expresia *de mii de ori*.
7. Explicați comparația: *Iubitul spre iubita lui aleargă / cum fuge leneșul școlar de carte...*
8. Analizați efectul diverselor figuri de stil pe care le cumulează episodul în formarea unui limbaj al iubirii.
9. Analizați modul în care imaginile sociale, *stăpânul* și *robul*, devin simboluri ale unei realități sufletești.
10. Comentați replica Julietei: *Pân-atunci sunt douăzeci de ani,* din perspectiva relației care se stabilește între valoarea timpului și viața afectivă.

Scanned with OKEN Scanner

JULIETA

Spre-a te vedea, aș vrea să uit întruna
Gândind ce dulce e să-mi fii aproape...

ROMEO

Ca tu să uiți mereu, aș tot rămâne,
Uitând de orice altceva pe lume...

Starea de iubire se transcrie într-un joc care îi prinde pe îndrăgostiți: replicile lor se suprapun, se întretaie, se completează, într-o structură lirică febrilă, în care realitatea lor interioară se adună, se împletește, se confundă. Unica expresie a iubirii rămâne cuvântul, prin care tinerii se apropie, se cunosc și se recunosc, nu fără uimire, ca părți ale unui întreg. Simbolul întregului spre care năzuiesc este, în mod semnificativ, căsătoria, o taină de natură să confirme și pentru alții comuniunea lor afectivă. Această proiectată căsătorie este și forma lor, oarecum paradoxală, de a declara convențiile și prejudecățile sociale – începând cu ura dintre familii – neimportante în raport cu iubirea. Astfel descoperită, iubirea le redimensionează lumea, le oferă un alt sistem de valori, unicul acceptat, chiar dacă acesta intră în conflict cu sistemele de valori ale adulților. Ar mai fi de reținut ceva: finalul tragediei vine să le dea dreptate. Chiar dacă prea târziu, părinții înțeleg și acceptă lecția primită de la copii, redescoperind prin jertfă vechiul adevăr al creștinismului, conform căruia unica valoare ordonatoare a lumii, dându-i un sens, nu este ura, ci iubirea.

4. Pentru a dezvolta aceste semnificații, William Shakespeare mobilizează pe o suprafață restrânsă un mare număr de procedee artistice: epitetul, comparația, hiperbola, repetiția ș.a. Epitetul *dulce* – ca să ne oprim asupra unui exemplu – este repetat de șase ori, spre a conota aspecte diferite ale unei lumi impregnate de sentimentul iubirii: *vis prea dulce, dulce sună glasul iubirii, dulcea-i muzică, ce dulce e să-mi fii aproape, griji dulci, dulcea pace.* Efectul căutat și realizat prin repetiție este impresia că aspectele realității percepute atât în dimensiunea ei concretă, cât și în cea abstractă, au fost redimensionate, resemantizate, contaminate de iubire. Din stări sufletești, tandrețea, duioșia, bucuria etc. devin atribute ale lumii exterioare. La rândul ei, lumea supusă acestei conversiuni intervine activ în viața interioară, protejând trăirea și stimulând extazul. Legătura cu lumea, umanizată prin asumarea iubirii, este pusă sub semnul împăcării, al echilibrului figurat de *dulcea pace.* Aceeași imagine – închisă în structura unei binecuvântări: *Coboară-se pe ochii-ți somnul blând / Și dulcea pace-n inimă și-n gând* – sugerează și relația pe care îndrăgostitul aspiră s-o realizeze cu sine însuși.

Complexitatea trăirii pe care o presupune iubirea este sugerată cu ajutorul altor procedee. Hiperbola, de exemplu, este folosită pentru a scoate în evidență faptul că timpul capătă o valoare subiectivă. Pentru Julieta, orele de așteptare devin decenii:

JULIETA

Mâine dimineață, spune
La câte să trimit?

ROMEO

La nouă.

JULIETA

Până-atunci
Sunt douăzeci de ani!...

Tipul particular de relație pe care îl construiește iubirea, implicând nevoia de devotament, de dăruire, de abandonare a propriei ființe, este surprins și dezvăluit de autor prin utilizarea cu sens figurat a unor termeni desemnând, în mod comun, poziții sociale ierarhic opuse: stăpân și rob. Acceptarea liberă ***a robiei*** (Julieta: *Stăpân mi-ești...;* Romeo: *De-aș fi canarul!*) este un mod de a declara că pentru îndrăgostit propria ființă este, reciproc, mai puțin importantă decât ființa celuilalt, reprezentând însăși rațiunea lui de a fi. Condiția îndrăgostitului face obiectul unui paradox, deoarece, în același timp, el poate fi și puternic, și slab, și stăpân, și rob.

Diversele procedee introduse în chiar replicile personajelor sunt subordonate intenției de a face evident un limbaj al iubirii, care transfigurează realitatea și îi fixează pe îndrăgostiți într-un orizont al armoniei depline.

Scanned with OKEN Scanner

1850 – 1889

TEXT

SARA PE DEAL

de Mihai Eminescu

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng, clar izvorând din fântâne;
Sub un salcâm, dragă, m-aştepţi tu pe mine.

Luna pe cer trece-aşa sfântă şi clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ţi-e plină.

Nourii curg, raze-a lor şiruri despică
Streşine vechi casele-n lună ridică.
Scârţâie-n vânt cumpăna de la fântână,
Valea-i în fum, fluiere murmură-n stână.

Şi osteniţi oameni cu coasa-n spinare
Vin de la câmp, toaca răsună mai tare,
Clopotul vechi împle de glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para.

Ah! în curând satul în vale-amuţeşte;
Ah! în curând pasu-mi spre tine grăbeşte,
Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă
Ore întregi spune-ţi-voi cât îmi eşti dragă!

Ne-om răzima capetele-unul pe altul
Şi surâzând vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcâm. — Astfel de noapte bogată
Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată?

Desen de Ligia Macovei

Scanned with OKEN Scanner

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Identificați tema poeziei.
2. Delimitați pe text planurile experienței evocate.
3. Explicați de ce planurile trăirii se amestecă.
4. Analizați și comentați modul în care este construit în poem tabloul înserării.
5. Analizați, respectând succesiunea strofelor, formele verbale ale poemului.
6. Explicați rolul alternării formelor temporale.
7. Rețineți în comportamentul îndrăgostiților mișcările care compun un joc erotic.
8. Precizați simptomele extazului ca efect al iubirii.
9. Comentați versurile: — *Astfel de noapte bogată / Cine pe ea n-ar da viața lui toată?*
10. Căutați în text elementele care induc în poem o notă de melancolie și comentați semnificația ei.
11. Analizați structura prozodică a unui vers.
12. Comentați relația dintre muzicalitatea interioară a versului și evoluția sentimentului pe care îl evocă M. Eminescu.

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. În multe din poeziile sale, mai ales în idile (**Făt-frumos din tei, Povestea teiului, Dorința, Floare albastră, Lasă-ți lumea** ș.a.), viziunea lui Mihai Eminescu asupra dragostei este puternic influențată de imaginea mitică a perechii biblice în paradis. Locul de întâlnire a îndrăgostiților este un cadru de natură de o deosebită frumusețe, iar, în acest spațiu protector, ei se așteaptă, aleargă unul spre celălalt, se îmbrățișează, își spun cuvinte de dragoste și rămân ore întregi fermecați și uimiți de spectacolul propriei deveniri, ca și de spectacolul naturii care îi înconjoară: de căderea florilor de tei, de murmurul izvoarelor, de blânda batere de vânt. Iubirea lor este neprefăcută, elementară și inocentă. Îndrăgostiții eminescieni sunt ca doi copii într-o lume care parcă începe cu ei.

2. Micul poem **Sara pe deal,** care a apărut mai târziu decât celelalte idile, fiind publicat în revista „Convorbiri literare", în 1885, este caracteristic pentru tipologia erotică eminesciană, în care dragostea apare ca aspirație, ca dorință. Reîntâlnim aici dorul de dragoste, visul tânărului care vede în iubire un ideal. El își imaginează, înaintea experienței, povestea iubirii, pe care o trăiește în gând cu multă pasiune și dăruire.

3. ***Sara pe deal poate fi socotită o idilă, însă cu puternice note de pastel, prin care se conturează cele două planuri: al iubirii și al naturii.*** Organizarea compozițională urmărește să sugereze raportul de consonanță dintre cele două realități, prin încadrarea stării de suflet în starea naturii. Pentru aceasta, poetul insistă mai întâi asupra planului descriptiv, precumpănitor în primele patru strofe, cu doar patru versuri aparținând celuilalt plan; apoi, în ultimele două strofe, pune accentul pe spectacolul erotic, refăcând un fragment dintr-un ceremonial la care se supune perechea eminesciană și în celelalte poezii.

Tablourile poetice urmăresc mișcarea naturii dinspre amurg spre noapte, într-o panoramare lentă a unui peisaj bucolic, submontan, cu accente specifice ruralității românești, marcate de sunetul buciumului alunecând aspru peste dealuri, de scârțâitul purtat de vânt al cumpenei de la fântână, de murmurul venind dinspre stână al fluierelor, de imaginea oamenilor care sosesc de la câmp cu coasa în spinare, de ritmul penetrant de toacă sau de glasul difuz al unui vechi clopot de biserică.

Toată evocarea este realizată din perspectiva îndrăgostitului care așteaptă cu nerăbdare clipa întâlnirii. Ea pare a se construi dintr-un spațiu mai depărtat al reveriei, plin de sunetele familiare ale locului, dar care permite și privirii să alunece peste peisaj, pândind clipa când toate se vor topi în noapte. Timpul prezent al verbelor din strofele descriptive conturează cu exactitate momentul contemplației, care îl premerge pe cel al aventurii erotice, construit cu forme verbale de viitor, ceea ce înseamnă că și aici, ca și în celelalte idile, dragostea rămâne un vis, o dorință, un proiect, o aspirație nestăpânită și pasională, dublată de convingerea că în clipa ei de armonie se revelă absolutul.

Disproporționat în **Sara pe deal** este raportul dintre cele două planuri: al naturii și al visului de dragoste. De obicei, ele se echilibrează și se întrepătrund. Aici planul contemplativ este mai dezvoltat, dar el nu reprezintă altceva decât o ieșire, prin creșterea capacității de percepție vizuală și auditivă, din starea de așteptare neliniștită și

Scanned with OKEN Scanner

nerăbdătoare a bărbatului îndrăgostit. De unde rezultă că întregul peisaj se construiește, parte cu parte, ca efect al stării de spirit determinate de febrilitatea așteptării. Contemplația naturii devine, astfel, o formă de înfrânare, de amânare, de fărâmițare a timpului înaintea unei clipe mult așteptate, dar și un prilej de potențare a pasionalității erotice, prin încadrarea ei într-un spațiu mirific, dumnezeiesc.

4. Ca peisagist, M. Eminescu percepe cu exactitate componentele naturii și locul lor în spațiu. Imaginile sunt ușor de recunoscut și de reconstituit. El nu deformează tabloul prin pete de culoare sau prin lipsa de claritate a desenului (v. strofa 1). Perspectiva este panoramică, incluzând o dimensiune terestră și una cosmică: aspectele de peisaj sunt prinse într-o mișcare a privirii, nu rămân imobile și își potențează farmecul misterios prin încadrarea lor în spectacolul cerului de vară (v. strofa 2). Spațiul poetic devine larg, evocator. Nu este individualizat prin detalii care particularizează excesiv, dar nici nu este abstract, valabil oriunde și oricând. Priveliștea rezultată are o linie romantică domoală, cu turme care urcă dealul, cu oameni care vin de la coasă, cu sate pitite în vale. *„Totul este domestic și pastoral, cu un aer de vechime nealterată"* – afirmă G. Călinescu (de recitit strofele 3 și 4). Imaginile pe care le creează M. Eminescu sunt vizuale (cu alternanțe de umbră și lumină, dar nu cromatice) și auditive. Sunetele, estompate, cu o intensitate redusă, contribuie, în mod paradoxal, la accentuarea tăcerii generale. Ele sunt melodioase și melancolice *(buciumul sună cu jale, apele plâng, fluiere murmură-n stână)*, familiare *(scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână, toaca răsună mai tare)* sau difuze *(clopotul vechi împle cu glasul lui sara)*, alcătuind un strat sonor secundar, ca o muzică discretă a naturii.

5. În ciuda acestei bogății a paletei descriptive, M. Eminescu nu a intenționat să realizeze un pastel. El nu înfățișează natura pentru a oferi un tablou al ei, ci pentru a încadra și potența un sentiment. Că aceasta este intenția lui se observă în prima parte a poemului, când planul naturii este intersectat de elementele planului uman, sugerându-se un paralelism psihic: *sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe mine; ochii tăi mari caută-n frunza cea rară; pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină.* Spectacolul general al naturii este creat ca să susțină prin efectele lui de rezonanță afectivă, izbucnirea de nestăpânit a dorului. După versul declamativ: *Sufletul meu arde-n iubire ca para*, planul naturii se închide și poemul se concentrează până la sfârșit în jurul poveștii de dragoste (v. strofele 5 și 6). Dar această poveste este o proiecție, un gând frumos despre cum va fi iubirea, un vis în care îndrăgostiții, îmbătați de farmec, rezemați unul de celălalt, adorm *surâzând sub înaltul, vechiul salcâm*, se contopesc în natură și refac, prin pereche, unitatea primordială a mitului. Întrebarea finală: — *Astfel de noapte bogată / Cine pe ea n-ar da viața lui toată?* înalță problematica poemului într-un plan dramatic profund, pentru că relevă aspirația omului spre ideal și neputința de a-l atinge.

6. Tonalitatea generală a poemului este remarcabil susținută și de edificiul lui prozodic, lucrat cu o tehnică desăvârșită. M. Eminescu știe să combine ritmurile, să taie lungimea unui vers sau să găsească cele mai rafinate rime. **Sara pe deal** are o eleganță deosebită a rostirii și un timbru specific, de bucium, al cărui sunet se stinge brusc. Impresia aceasta este produsă de construcția lungă a versului de 12 silabe, fixat invariabil într-o schemă neobișnuită de ritmuri: un coriamb, doi dactili și un troheu.

Sa-ra pe deal bu-ciu-mul su-nă cu ja-le

/ – – / // / – – / – – / –

coriamb *dactil* *dactil* *troheu*

Coriambul, prin cele două accente de pe silabele 1 și 4, obligă la o rostire mult mai înaltă a unităților sonore de la început, iar cezura (pauza) care urmează le separă de restul versului și le individualizează. Cei doi dactili creează o mișcare mai grăbită, în care sunetele se estompează, se degradează lent. Troheul închide puternic și mișcarea, și sonoritatea. Rimele-perechi sunt feminine (cu ultima silabă neaccentuată) și produc o înmuiere, o catifelare a tonului final. Astfel creat, versul eminescian susține prin muzicalitatea lui interioară (de avânt, de precipitare, de stingere) însăși mișcarea sentimentului care izbucnește cu tărie, evoluează cu febrilitate spre împlinire și se relaxează prin proiecția dorului în voluptatea visului.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII LA TEMĂ

Iubirea este o veche temă a literaturii, dar și a celorlalte arte. În mod semnificativ, nu lipsește nici din literatura de cult, fiind suficient să amintim celebra **Cântare a cântărilor** din **Vechiul Testament,** Cap. 4, 1 – 7 : *1. Cât de frumoasă ești tu, draga mea, cât de frumoasă ești! Ochi de porumbiță ai, umbriți de negrele-ți sprâncene, părul tău turmă de capre pare, ce din munți, din Galaad coboară. 2. Dinții tăi par turmă de oi tunse, ce ies din scăldătoare făcând două șiruri strânse și neavând nici o știrbitură. 3. Cordelițe purpurii sunt ale tale buze și gura ta-i încântătoare. Două jumătăți de rodii par obrajii tăi sub vălul tău cel străveziu. 4. Gâtul tău e turnul lui David, menit să fie casă de arme: mii de scuturi atârnă acolo și tot scuturi de viteji. 5. Cei doi sâni ai tăi par doi pui de căprioară, doi iezi care pasc printre crini. 6. Până nu se răcorește ziua, până nu se-ntinde umbra serii, voi veni la tine, colină de mirt, voi veni la tine, munte de tămâie. 7. Cât de frumoasă ești tu, draga mea, și fără nici o pată.*

Larga difuziune a temei, prezentă în literatura tuturor popoarelor, insistența reluării în timp, frecvența cu care apare atât în opera marilor autori, dar și în opera scriitorilor minori sunt simptomele cele mai clare ale importanței acordate iubirii, ca experiență umană fundamentală. Din modul cum literatura a prezentat iubirea reiese spectaculoasa complexitate a experienței, care este tratată diferit, în funcție de vârstă, de sex, de stare socială, de religie, de epocă istorică sau de apartenență culturală. Cercetarea temei a evidențiat posibilitatea realizării unor tipologii – ale umanității, ale conflictelor pe care le poate genera iubirea sau ale sistemelor de valori în componența cărora intră. ***Tema circulă în întregul sistem al literaturii, în viziunea specifică diferitelor genuri: liric, epic sau dramatic,*** reprezentate fiecare printr-un număr apreciabil de opere, dintre cele mai citite din întreaga literatură universală.

TRAGIC (gr. **tragikos**).

Categorie estetică ce presupune ***un conflict*** puternic între o personalitate de excepție, purtătoare a unei valori, și forțe contradictorii care o covârșesc provocându-i suferința și nimicirea. Rezultatul conflictului tragic constă, așadar, în înfrângerea și moartea ***eroului***, provocând cititorilor sau spectatorilor operei în care se încorporează tragicul, milă, groază, admirație. T. Vianu considera tragică *„orice viziune a lumii care presupune o astfel de rânduială a lucrurilor, încât purtătorii valorilor pe care le socotim mai prețioase sunt sortiți suferinței și nimicirii"*. Deși purtată de un erou anumit, valoarea respectivă are o dimensiune simbolică și, de aceea, o dată cu moartea ***personajului*** tragic, se prăbușește o întreagă ordine a lucrurilor, înlocuită însă cu una nouă. De altfel, deși eroul tragic suferă și este nimicit, totuși valoarea întrupată de el adesea triumfă. În antichitate, tragicul provine în principal din conflictul dintre erou și destin, fiind provocat de o vină tragică decurgând din ***hamartia*** sau ***hybris***. În ***clasicismul*** francez, conflictul dintre datorie și pasiune, rațiune și sentiment generează tragicul. Epoca modernă investighează noi surse ale tragicului, cum ar fi confruntarea dintre mersul istoriei și o personalitate puternică ce încearcă să i se opună ori lupta dintre instinct și aspirația spre puritate, caracteristică pentru ***dramaturgia*** lui E. O'Neill. În operele literaturii contemporane, tragicul provine uneori din banal, ***absurd*** sau ridicol și este, prin urmare, lipsit de dimensiunea eroică, de măreția implicată în vechiul concept de tragic (exemple: E. Ionesco, F. Dürrenmatt). Eroul tragic se caracterizează prin unitate și consecvență. Aristotel consideră consecvența printre dominantele acestui tip de erou.

DTL

Măreția ***caracterului*** reprezintă o premisă pentru eroul tragic, a cărui nenorocire, pentru a provoca groază și milă, nu trebuie să apară ca o pedeapsă meritată. Aristotel vedea în ***catharsis*** principalul efect al tragicului: stârnind mila și groaza în sufletul spectatorilor, tragicul îi purifică, eliberându-i de aceste sentimente. Există un tragic ***obiectiv***, al destinului – în cadrul căruia suferințele nu se datorează caracterului personajului, ci unor forțe exterioare, a căror intervenție evidențiază forțele lui interioare (exemplu: **Oidipus tyrannos – „Edip rege"** de Sofocle) și –, un tragic ***subiectiv*** – unde suferințele provin din însuși caracterul personajului (exemplu: **King Lear –„Regele Lear"** de W. Shakespeare). De cele mai multe ori, cele două forme de tragic se îmbină, una dintre ele predominând.

Scanned with OKEN Scanner

IDILĂ (fr. **idylle**, gr. **eidyllion „mic tablou poematic”**).

1. ***Specie*** a liricii peisagistice, având ca temă viața pastorală și obiceiurile câmpenești. Este cunoscută și sub numele de ***eglogă*** și ***bucolică***. **2.** Iubire curată și naivă privită sub aspectul ei trecător. La greci termenul era folosit și pentru a defini ***poemele*** scurte, mici tablouri cu ***subiecte*** diferite; prezentarea este lirico-epică, uneori și în formă dialogată. Specia apare în epoca antichității grecești, la Teocrit, creatorul ***poeziei pastorale***. Idilele lui Teocrit (**Eidyllia**, titlu dat de gramaticii alexandrini în locul celui originar, **Melydrio – „Cântece”**) cuprind ***cântece*** de dragoste, imnuri, scrisori, din care cele rustice derulează sub forma ***mimului*** o întrecere ***lirică*** între păstori, oferă o imagine ideală asupra vieții bucolice și rețin prin ***lirism***, pitoresc și naivitatea sentimentului, calitatea plastică a cuvântului. La romani, idila este cultivată de Vergilius, în **Bucolice (Egloge)** și de Ausoniu (**Liber eclogarum – „Idile”**). Este cunoscută și în poezia italiană din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Este abordată și de André Chénier (**Idylles – „Idile”** sau **Bucoliques – „Bucolice”**) și de elvețianul S. Gessner, denumit „Teocrit al timpului său” pentru versurile de factură bucolică (**Daphnis**), ulterior continuând cu idile pastorale în ***proză*** ritmată (**Idyllen – „Idile”**, 1756). În timp, idila ajunge o specie convențională, de un sentiment manierist și artificios, în decor rustic. În literatura română, idila este cultivată de V. Alecsandri, D. Bolintineanu, Al. Depărățeanu, George Coșbuc.

DTL

BIBLIOGRAFIE

1. LECTURI RECOMANDATE

a. din literatura română:

Mihai Eminescu, **Făt-frumos din tei, Dorința, Lacul, Floare albastră, Lasă-ți lumea;** George Coșbuc, **La oglindă, Rea de plată, La pârâu, Nu te-ai priceput;** Lucian Blaga, **Nu-mi presimți, Lumina raiului, Izvorul nopții, Risipei se dedă florarul;** Tudor Arghezi, **Creion, Morgenstimmung, Psalmul de taină;** Nichita Stănescu, **Adolescenți pe mare, Leoaică tânără, iubirea;** Mircea Cărtărescu, **Când ai nevoie de dragoste, Poema chiuvetei, Mica elegie;** Gala Galaction, **De la noi la Cladova;** G. Ibrăileanu, **Adela;** Mircea Eliade, **Maitreyi;** Camil Petrescu, **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război;** Radu Petrescu, **Matei Iliescu;** Mircea Cărtărescu, **Travesti;**

b. din literatura universală:

Biblia, *Cântarea cântărilor;* Longos, **Dafnis și Chloe;** Louise Labé, **Sonete; Tristan și Isolda** (sau Joseph Bédier, **Romanul lui Tristan și al Isoldei**); Alcoforado, Sora Mariana, **Scrisori portugheze**; Racine, **Andromaca;** W. Shakespeare, **Othello;** Bernardin de Saint-Pierre, **Paul și Virginia;** Prévost, **Manon Lescaut;** Stendhal, **Roșu și negru;** A. S. Pușkin, **Evgheni Oneghin;** Lev Tolstoi, **Ana Karenina.**

2. REFERINȚE CRITICE: Dénis de Rougemont, **Iubirea și occidentul,** Editura Univers, București, 1987; Octavio Paz, **Dubla flacără. Dragoste și erotism,** Editura Humanitas, București, 1998.

Scanned with OKEN Scanner

TEMA 4 CĂLĂTORIA, AVENTURA

Moto:
Trebuie să cunoşti pe alţii, ca să te cunoşti pe tine.
Ludwig Börne
Man muss andere lernen, um sich selbst zu kennen.

Tudor Vianu – **Dicţionar de maxime comentat**

Călătorie, *călătorii,* s.f. Acţiunea de a călători; drum pe care îl face cineva într-un loc (mai depărtat). ✦ Expresie ironică. *Călătorie sprâncenată* = urare care arată indiferenţă pentru plecarea cuiva.
Călători + suf.-*ie*.

Aventură, *aventuri,* s.f. **1.** Acţiune îndrăzneaţă şi riscantă; întreprindere dubioasă, necinstită. **2.** Legătură amoroasă întâmplătoare (şi trecătoare).
Din fr. **aventure**.

Cunoaştere, *cunoaşteri,* s.f. Acţiunea de *a cunoaşte* şi rezultatul ei. **1.** Reflectare în conştiinţă a realităţii existente independent de subiectul cunoscător. ✦ *Teoria cunoaşterii* = ramură a filozofiei care studiază posibilitatea, izvoarele, formele şi legităţile cunoaşterii; gnoseologie. **2.** Faptul de a poseda cunoştinţe, informaţii, date asupra unui subiect, asupra unei probleme. – v. **cunoaşte**.
Din lat. pop. **connoscere** *(= cognoscere).*

TEXT **DEX**

1910 – 1997
(Fotografie de V. Blendea)

TOATE PÂNZELE SUS!

(fragment)

de Radu Tudoran

În cursul dimineţii care se scurse chinuitor de încet, fumul mai multor vapoare se văzu la orizont, înspre apus, pe linia care leagă în chip regulat coasta Braziliei cu Europa; vederea unui vapor nu aduce nici o mângâiere în sufletul corăbierului ţintuit pe un ocean adormit, dimpotrivă, îl învrăjbeşte mai mult.

Pe la ceasurile două după-prânz, dinspre sud-vest se ridică un tunet atât de îndepărtat, încât nu făcu să tresară pe nimeni la bordul *Speranţei*. Mai târziu, în aceeaşi direcţie se zăriră nori neclari, care multă vreme semănară cu fumul unui vapor. Abia după un ceas îşi arătară conturul precis, ridicându-se domol pe cer, şi atunci, cu toată încetineala lor, nimeni nu se mai îndoi că pregăteau izbucnirea vântului. Faţa oceanului se învioră, şi chipurile oamenilor la fel. Câteva fulgere brăzdară cerul, la orizont. Căpitanul răsuflă uşurat: decât acalmie, mai bine uragan!

Ismail ţopăia vesel pe punte, chicotind, ca şi când ar fi fost flăcău, nu bărbat în toată firea, cu patru neveste la Istanbul.

— Hei, Ismaile, ţi-a trecut supărarea?

— De ce suparam? Lasă, caram, caram!

Norii de la sud înaintară până ce acoperiră jumătate din cer; dedesubt, oceanul se învolburase, iar la orizont părea dezlănţuit pe deplin. Deodată însă furtuna se opri în loc şi câtăva vreme se lăsă o linişte de ţintirim. Oamenii care aşteptau vântul, cu faţa la sud, simţiră toţi în aceeaşi clipă că se întâmplă ceva

Scanned with OKEN Scanner

ciudat și când întoarseră capul, sub îndemnul unei liniști de nedefinit, din partea cealaltă văzură apropiindu-se repede un fel de ceață albicioasă, cuprinsă de pâlpâiri, care acoperea întreg orizontul spre nord-est.

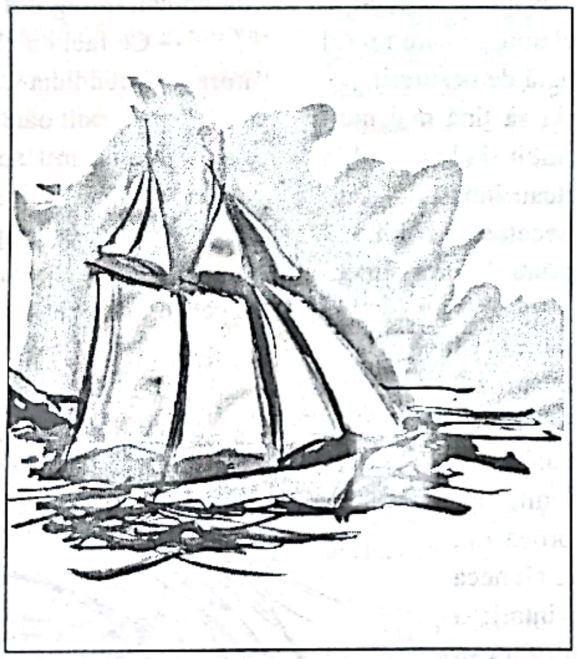
— Armatanul! strigă fără voia lui Anton Lupan, izbind furios cu pumnul în parapet.

Bucătarul îl privi curios, clipind șoltic.

— Domnul, de ce suparam?

— Lasă că ai să vezi tu, Ismaile, acuși!

Norii negri porniră înapoi, spre sud, ca și când s-ar fi temut să întâmpine ceața aceea ciudată, care se apropia pâlpâind, adusă de vânt. În clipa când pânzele *Speranței* începură să fluture sub primele adieri, pe punte se răspândi deodată o boare fierbinte, uscată și înecăcioasă, de parcă deasupra s-ar fi deschis gura unui uriaș cuptor încins.



— Asta ce-o mai fi, domnule? întrebă Gherasim, cuprins de mirare, dacă nu și de vreo teamă, cu toate că umblase pe multe mări și trecuse prin toate încercările lor.

— E armatanul, Gherasime! Pune mâna pe cârmă, și dacă ne-a prins, barem să ne folosim de el, că de pacostea lui tot nu scăpăm.

Geografii și navigatorii amintesc rar de acest vânt, dar băștinașii din vestul Africei îl cunosc prea bine pe însăși pielea lor, arsă și scorojită ca de foc. Din fericire, acest pustiitor armatan nu suflă decât de trei-patru ori pe an, în răstimpul din iulie până în octombrie – din fericire, dacă se poate spune așa, căci de fiecare dată lasă în urmă pârjol. Temperatura lui atinge 40° la prânz și e atât de uscat, încât în cele câteva zile cât bate de obicei, seacă până și seva copacilor mai plăpânzi. El poartă dinspre Sahara nisipul mărunt al deșertului, sub chipul unei ceațe alburii-roșcate, prin care lumina soarelui nu mai poate răzbate decât slab. Portocalii, lămâii și chiar copacii mai vânjoși, cu ramurile îmbrăcate în acest praf încins, se veștejesc, se usucă și pier. Apa bătută de vântul încins se evaporă în chip miraculos, lăsând loc uscăciunii stârpicioase și prafului orbitor.

Unii călători povestesc că, după întâlnirea cu armatanul, și-au găsit cărțile, dosite în cel mai apărat fund al geamantanului, cu scoarțele scorojite, ca și cum ar fi fost ținute pe lângă foc.

Dacă vântul se prelungește mai mult, spre a cincea sau a șasea zi, cât ajunge să bată uneori, sticla plesnește, lemnăria crapă, și pereții caselor se năruiesc. Dar cel mai mult are de suferit corpul omenesc: cerul gurii și ochii se usucă, pielea se ofilește, moare, iar după patru-cinci zile începe să cadă, cojindu-se strat după strat, ca foile știuletului de porumb.

Indigenii se feresc de acest prăpăd, ungându-se necontenit cu grăsimi, peste care nisipul se lipește într-un strat vâscos. De altminteri, însuși numele dat de ei vântului s-ar părea că se leagă de această practică, armatan venind de la cuvântul *aberrahman*, adică: a sufla, și de la cuvântul grăsime, pe limba lor *tan*.

La izbucnirea armatanului, *Speranța* se afla la sud de Canare, mai exact, după datele Jurnalului de Bord, la 27° 15' latitudine nordică și 14° 33' longitudine vestică, adică la vreo patruzeci de mile de țărmul african. Aici vântul nu mai ajungea atât de arzător și nici nisipul adus de el nu mai era compact. Totuși la căderea serii, goeleta, care își reluase grăbită drumul spre sud-vest, avea puntea și catargele albite, parcă date cu var.

O dată cu amurgul, zăpușeala se potoli, în chip amăgitor, fiindcă a doua zi armatanul avea să-și arate tăria din nou. Echipajul care până atunci dormea nopțile pe punte, se refugie în cabină, închise ușile și spiraiul, ca să se ferească de nisip – așa aerul era înăbușitor. Nici unul nu putea să doarmă decât chinuit, un ceas, două, după care se trezea gâfâind, scăldat în sudori. Cei rămași pe punte, de veghe și

la cârmă, simțeau nisipul strecurându-li-se pe nesimțite sub tricouri, intrându-le în păr, în urechi, scrâșnindu-le între dinți.

Chinul dură astfel toată noaptea, fără ca dimineața să aducă vreun alin. Zorile răspândiră o lumină lăptoasă peste oceanul albit, dar soarele rămase nevăzut după nesfârșitele perdele de nisip. *Speranța* făcea iarăși o sută de mile pe zi, fiindcă vântul bătea din plin, însă cu ce preț plătea echipajul hărnicia lui!

Spre prânz zăpușeala ajunse de nesuferit. Oamenii umblau pe jumătate goi, își turnau pe rând ghiordele cu apă în cap și apa se evapora cât ai clipi, apoi își ungeau corpul cu untdelemn, în care praful invizibil se topea, dând o năclăială de nesuferit.

Pentru cârmaci era un chin să țină mai mult timp ochii pe cadranul busolei, albit și el ca totul în jur. Izvoarele lacrimilor nu puteau îndestula lăcomia mistuitoare a acestui vânt secetos, și ochii, uscați ca bulgării de pământ, zgâriau dureros fundul orbitelor.

În jur, cu toate că brăzdat de valuri lungi, oceanul părea mort, dispăruseră și albatroșii, pe cer, și peștii zburători, și marsuinii, și orice altă urmă a vieții de până atunci.

Oamenii beau apă, necontenit, luptându-se cu o sete care nu pornea din gâtlej, ci din tot trupul, dar apa aluneca pe gât ca pe un tub de cauciuc întărit și crăpat, fără să i se simtă gustul, fără să îndestuleze organismul întreg.

— Cât mai ține asta, domnule? întreba câte unul, din când în când, cu glasul dogit.

— O zi, două, răspundea căpitanul, măcinând nisipul în dinți. Altminteri echipajul nu părea prăpădit și aștepta cu răbdare sfârșitul acestei încercări.

A treia zi, pe înserat, după ce *Speranța* străbătuse 300 de mile și tocmai trecuse tropicul de nord, armatanul conteni. Peste o jumătate de oră, când căzuse amurgul, văzduhul se limpezi, lăsând să se vadă stelele abia răsărite, cu o strălucire proaspătă, ca a alămurilor frecate cu nisip. Oceanul însă, spre continent, părea încă lăptos – și rămase așa până ce întunericul îl acoperi.

În ziua următoare alizeul atât de binevenit începu să sufle din nou, de la nord-est, și amintirea armatanului se șterse curând, cum se șterg toate amintirile urâte în sufletul oamenilor voioși. Viața lor își reluă cursul ei obișnuit, dar, ce-i drept, deși echipajul uitase de armatan, nisipul adus de el le mai scrâșnea prin dinți chiar la sfârșitul primei săptămâni. Ismail, care de la o vreme se vădea plin de intenții bune, nu scăpase prilejul să adune de pe punte un borcan întreg din acest praf fin.

— Ce faci cu el, Ismaile? îl întrebă Gherasim, mirat de vrednicia lui.

— Frecam oale și crătiți, facem lustru frumoz!

Și bucătarul se apucă într-adevăr de lustruit zestrea bucătăriei, treabă care îi luă mai multe zile la rând. În tot acest timp, cine trecea prin preajma tambuchiului de la prova îl auzea pe bucătar sau cântând încetișor, ca pentru el, sau chicotind binedispus.

Mihu, în afara orelor când stătea la cârmă sau de veghe, se ocupa de cărți, scria datele zilei în Jurnalul de Bord și calcula poziția corăbiei, sub supravegherea lui Anton Lupan.

La 12 septembrie, adică treisprezece zile după ce depășise Canarele, *Speranța* lăsă în stânga insula San Antonio, cea mai de vest din grupul Capului Verde, și de aici înainte începea adevărata traversare a Atlanticului. Până la Pernambuco, aveau de străbătut, în linie dreaptă, peste o mie trei sute de mile, ceea ce însemna, dacă țineai seama de vânturi potrivnice și de acalmii, săptămâni întregi de navigație, între cer și apă. E drept că deocamdată întâlneau vapoare și corăbii aproape în fiecare zi, pe drumul obișnuit al curselor peste Atlanticul de Sud. Steaua Polară cobora tot mai mult, iar alizeul începea să șovăie, amintind corăbierilor că se apropiau de ecuator, unde în mod obișnuit îi așteptau alte încercări.

Tocmai în una din aceste zile se produse și deznodământul isprăvii lui Ismail.

SUGESTII DE ORIENTARE A LECTURII

1. Identificați personajele care apar în acest fragment de roman.
2. Stabiliți momentul evocat și semnificația lui.
3. Descrieți principalele aspecte ale dificultății prin care trece echipajul corabiei.
4. Analizați relația ***cunoaștere – trăire*** determinată de experiența inedită în care sunt implicate personajele.
5. Precizați locul și rolul descrierii în structura fragmentului.
6. Realizați, în scris, un scurt eseu despre ***călătorie***, ***aventură*** și ***cunoaștere***.

OFERTĂ DE INTERPRETARE

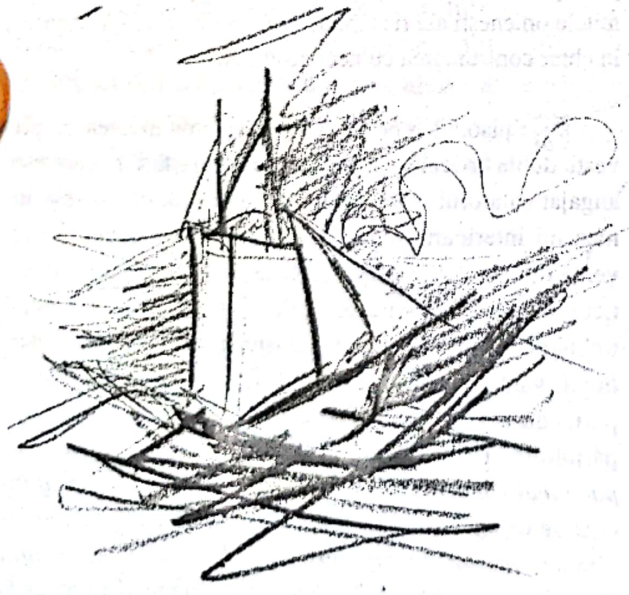
1. Fragmentul face parte din romanul **Toate pânzele sus!** de Radu Tudoran, publicat în 1954. Romanul consemnează aventurile prin care trece, în cursul unei călătorii, echipajul goletei românești „Speranța", comandată de Anton Lupan. Călătoria, începută la câțiva ani după Războiul de Independență, este lungă și plină de peripeții. Echipajul, alcătuit din câțiva membri – căpitanul Anton Lupan, Gherasim, Ieremia, Haralamb, Cristea Busuioc, Ismail, Mihu și, mai târziu, Adnana –, parcurge mările și oceanele lumii, pornind de la gurile Dunării, pentru a ajunge în îndepărtata Țară de Foc, în căutarea unui prieten pierdut. În drumul lor au de înfruntat dificultăți și obstacole neobișnuite: atacuri ale piraților, șicane ale autorităților din porturi, furtuni și uragane, lipsă de apă, călduri insuportabile sau ploi reci, care îi udă până la piele, boli și halucinații. Aventura rămâne, totuși, fascinantă, deoarece, în pofida primejdiei și a riscurilor, a dificultăților și a momentelor de disperare, nu încetează să fie o permanentă promisiune. Angajarea în necunoscut presupune în mod obișnuit o dublă coordonată a experienței de cunoaștere: ***cea geografică***, pe de o parte, constând în contactele cu teritorii și oameni noi, cu obiceiuri noi, dar și cu primejdii noi, și ***cea morală***, pe de altă parte, legată de limitele omenești ale fiecăruia, descoperite, nu fără surpriză, în chiar confruntarea cu necunoscutul.

2. Episodul reprodus este revelator în ceea ce privește dubla articulare a actului de cunoaștere în care este angajat călătorul: spre lumea din afara sa, dar și spre lumea lui interioară. Momentul surprins reprezintă o secvență din suita de întâmplări legate de traversarea Atlanticului, în apropierea coastei de vest a Africii. Echipajul trebuie să înfrunte aici un dușman necunoscut: *armatanul*, vântul fierbinte care răscolește nisipurile Saharei, purtându-le până la mari depărtări. În calea lui, armatanul pârjolește și usucă totul: *Portocalii, lămâii și chiar copacii mai vânjoși, cu ramurile îmbrăcate în acest praf încins, se veștejesc, se usucă și pier. Apa bătută de vântul încins se evaporă în chip miraculos, lăsând loc uscăciunii stârpicioase și prafului orbitor.* Nu numai natura, ci și omul suferă efectul devastator al acestui vânt fierbinte, care sufocă, orbește și deshidratează: *Dar cel mai mult are de suferit corpul omenesc: cerul gurii și ochii se usucă,*

Scanned with OKEN Scanner

pielea se ofilește, moare, iar după patru-cinci zile începe să cadă, cojindu-se strat după strat, ca foile știuletelui de porumb.

Călătorilor li se oferă, nu fără a plăti un preț al acestui „privilegiu", ocazia de a cunoaște un fenomen caracteristic zonei geografice în care au ajuns. Este o experiență directă, ale cărei aspecte specifice sunt fixate de propriile simțuri, biciuite, violentate de o natură ostilă, dezlănțuită, distructivă, ce li se prezintă sub o înfățișare nebănuită și, desigur, necunoscută. Dar natura aceasta devine totodată un cadru nou de viață, care îi obligă pe călători să își reevalueze propriile limite, să își găsească resursele latente și capacitatea de a se mobiliza, pentru a depăși momentul de criză. Armatanul este circumstanța care îi ajută să înțeleagă cât de cumplită poate să fie setea și cât de firav se dovedește a fi propriul trup, atunci când natura agresivă îi alterează echilibrul vital: *Oamenii beau apă, necontenit, luptându-se cu o sete care nu pornea din gâtlej, ci din tot trupul, dar apa aluneca pe gât ca pe un tub de cauciuc întărit și crăpat, fără să i se simtă gustul, fără să îndestuleze organismul întreg*. Trupul capătă sensibilități noi și, prin durere, omul ajunge să înțeleagă dependența propriei armonii față de ordinea cosmică. Tulburat, echilibrul cosmic afectează normalitatea vieții, consecințele luând forma suferinței.



3. Roman de aventuri, al cărui subiect se constituie ca o succesiune de întâmplări înscrise într-un cadru schimbător, al locurilor străbătute de călători, **Toate pânzele sus!** alternează în mod sistematic narațiunea cu descrierea. Această tehnică a construcției epice este folosită și în fragmentul reprodus. Narațiunea articulează mișcările personajelor spre a contura întâmplarea, iar descrierea, nuanțată, fixează atât realitatea exterioară, a naturii, cât și pe cea interioară, a omului în confruntare cu natura. Prin descriere sunt individualizate și concretizate peisaje marine, fenomene meteorologice și senzații trăite: de zăpușeală, de sete, de nesomn. Dacă în pasajele narative dominant este verbul, destinat să consemneze mișcarea *(Oamenii **umblau** pe jumătate goi, își **turnau** pe rând ghiordele cu apă în cap și apa **se evapora** cât **ai clipi**, apoi își **ungeau** corpul cu untdelemn, în care praful invizibil **se topea, dând** o năclăială de nesuferit)*, în pasajele descriptive structura frazei se schimbă, după cum se schimbă și cadența. Ritmul este mai lent, epitetele care se aglomerează dau relief imaginii, stilul devenind uneori poematic: *Izvoarele lacrimilor nu puteau îndestula lăcomia mistuitoare a acestui vânt secetos și ochii, uscați ca bulgării de pământ, zgâriau dureros fundul orbitelor.*

Ca urmare a alternării narativului cu descriptivul și cu dialogul, efectele obținute de autor sunt aproape cinematografice. Succesiunea planurilor – generale, panoramice, prim-planuri, planuri de detalii etc. – dezvăluie o sensibilitate vizuală și auditivă. Percepția realității ca succesiune de imagini conferă dinamism acțiunii epice, dinamism caracteristic literaturii de călătorie și de aventuri.

Scanned with OKEN Scanner

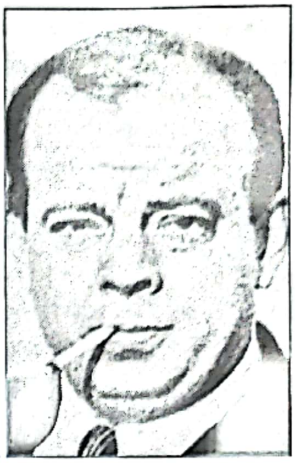
MICUL PRINȚ

(fragment)

de Antoine de Saint-Exupéry

(cu desenele autorului)

TEXT



1900 – 1944

Cea de a șasea planetă era o planetă de zece ori mai mare.

Trăia pe ea un Domn bătrân, care scria niște cărți uriașe.

— Ia te uită! vine un explorator! strigă el, când îl zări pe micul prinț.

Micul prinț se așeză pe masă, ca să mai răsufle puțin. Călătorise până acum atât de mult!

— Din colo vii? îl întrebă Domnul cel bătrân.

— Ce-i cartea asta groasă? zise micul prinț. Ce faceți dumneavoastră aici?

— Eu sunt geograf – zise Domnul cel bătrân.

— Ce este un geograf?

— E un savant care știe unde se află mările, fluviile, orașele, munții și pustiurile.

— Foarte interesant – zise micul prinț. În sfârșit, o meserie adevărată! Și aruncă o privire, de jur-împrejur, pe planeta geografului. Nu mai văzuse niciodată o planetă atât de măreață.

— E tare frumoasă planeta dumneavoastră! Se găsesc oceane pe-aici?

— N-aș putea să știu – zise geograful.

— Oh! (Micul prinț era dezamăgit.) Dar munți?

— N-aș putea să știu – zise geograful.

— Dar orașe, și fluvii, și pustiuri?

— Nici asta n-aș putea să știu – zise geograful.

— Dar dumneavoastră sunteți geograf!

— Întocmai – zise geograful – numai că eu nu sunt explorator. Duc mare lipsă de exploratori. Nu geograful este acela care face numărătoarea orașelor, a fluviilor, a munților, a mărilor, a oceanelor și a pustiurilor. Geograful e un om prea important ca să umble hoinar. El nu-și părăsește biroul, ci vin exploratorii la el. Le pune întrebări și își face însemnări după amintirile lor. Iar dacă amintirile vreunuia i se par demne de luat în seamă, geograful pune să se facă cercetări cu privire la moralitatea exploratorului.

— Asta pentru ce?

— Pentru că, dacă un explorator ar minți, în cărțile de geografie s-ar produce catastrofe. Și, de asemeni, dacă un explorator ar bea prea mult.

— Cum așa? întreabă micul prinț.

— Pentru că bețivii văd dublu. Geograful, atunci, ar însemna doi munți acolo unde de fapt nu se află decât unul singur.

— Știu pe cineva – zise micul prinț – care ar fi un prost explorator.

— Se poate. Cum ziceam, dacă moralitatea exploratorului pare mulțumitoare, se trece la cercetări în legătură cu descoperirea lui.

Scanned with OKEN Scanner

— Se duce cineva acolo, ca să vadă?

— Nu. E prea multă bătaie de cap. I se cere însă exploratorului să aducă probe. Dacă, de pildă, e vorba despre descoperirea unui munte mare, i se cere să aducă niște pietre mari.

Deodată geograful se turbură:

— Ei, dar tu vii de departe! Tu ești explorator! Fă-mi o descriere a planetei tale!

Și geograful, după ce își deschise registrul, își ascuți creionul. Povestirile exploratorilor sunt însemnate mai întâi cu creionul. Spre a fi însemnate cu cerneală, se așteaptă până când exploratorul vine cu probele.

— Așadar? întrebă geograful.

— O! la mine – zise micul prinț – nu prea ai ce vedea, puțin de tot! Am trei vulcani. Doi vulcani încinși și un vulcan stins. Însă nu se știe niciodată.

— Nu se știe niciodată – zise geograful.

— Mai am și o floare.

— Noi nu însemnăm florile – zise geograful.

— Cum așa?! E tot ce poate fi mai frumos!

— Pentru că florile sunt efemere.

— Ce înseamnă „efemer"?

— Geografiile – zise geograful – sunt cărțile cele mai de preț dintre toate cărțile. Ele nu se învechesc niciodată. Se întâmplă foarte rar ca un munte să-și schimbe locul. Foarte rar un ocean se golește de apă. Noi scriem despre lucruri eterne.

— Dar vulcanii stinși se pot trezi – îl întrerupse micul prinț. Ce înseamnă „efemer"?

— Nouă ni-i totuna dacă vulcanii sunt stinși sau dacă sunt treji – zise geograful. Însemnătate pentru noi are numai muntele. El nu e schimbător.

— Dar ce înseamnă „efemer"? stărui micul prinț, care în viața lui nu renunțase la o întrebare, o dată ce-o pusese.

— Înseamnă „ceva amenințat să piară în curând".

— Floarea mea e amenințată să piară în curând?

— Bineînțeles!

„Floarea mea e efemeră – își zise micul prinț – și nu are decât patru spini, ca să se apere de lume! Iar eu am lăsat-o singură acasă!"

Aceasta a fost cea dintâi tresărire a căinței sale. Își regăsi însă cumpătul:

— Pe unde mă sfătuiți să mai merg? întrebă el.

— Pe planeta Pământul – răspunse geograful. Are o faimă bună...

Și micul prinț plecă, gândindu-se la floarea lui.

SUGESTII DE ORIENTARE A LECTURII

1. Identificați personajele episodului, vârsta și poziția lor în dialogul pe care îl susțin.
2. Explicați de ce, în cadrul întâlnirii cu geograful, Micului Prinț îi revin în mod dominant întrebările.
3. Transcrieți, folosind stilul liber indirect, discuția dintre Micul Prinț și geograf.
4. Aduceți argumente prin care să evidențiați faptul că aventura Micului Prinț este o experiență de cunoaștere.
5. Explicați de ce aventura cunoașterii este prezentată în ipostaza călătoriei.
6. Comentați distincția care se face în text între geograf și explorator.
7. Analizați modalitățile prin care, în planul povestirii, călătoria capătă o valoare simbolică.
8. Stabiliți, reanalizând textul din această perspectivă, statutul de simbol al personajelor.

Scanned with OKEN Scanner

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. Antoine de Saint-Exupéry (n. 1900), pilot francez dispărut în timpul unei misiuni în 1944, a fost și un mare scriitor. Romanele lui rețin, de obicei, probleme legate de profesia sa, cum se întâmplă în **Zbor de noapte** (1930), **Pământ al oamenilor** (1939) sau în **Pilot de război** (1942).

Micul Prinț (1943) este o povestire simbolică, profundă, adresată oamenilor mari, spre a nu uita că și ei au fost cândva copii. Construită cu mijloacele fabulosului, povestirea prezintă călătoria unui copil, Micul Prinț, care colindă prin univers, trecând de pe o planetă pe alta. Planeta, în accepțiunea pe care o capătă la Saint-Exupéry, devine simbolul ***altei lumi***, figurând atât o realitate exterioară, cosmică, în sensul comun al termenului, cât și, mai ales, o realitate interioară, diferită de la un individ la altul. Din acest motiv nu numai planetele au o valoare simbolică, ci și personajele, care, la rândul lor, ilustrează ipostaze ale umanului, roluri fundamentale, specificate de vârstă, de îndeletniciri, de experiență, de sensibilitate etc.

Micul Prinț, copilul angajat într-o călătorie fabuloasă, nu este altceva decât un erou al căutării, care, rătăcind de pe o planetă pe alta, parcurge un traseu inițiatic, corespunzător unei profunde experiențe de cunoaștere. Obiectul acestei experiențe este, în primul rând, viața cu formele ei, cu valorile care o ordonează și îi dau sens.

2. Cea de-a șasea planetă pe care ajunge este locuită de un geograf, un bătrân savant retras în spatele „unor cărți uriașe". Întâlnirea Micului Prinț cu geograful este reprezentată de autor prin intermediul dialogului. Narațiunea devine o sceneță, iar cele două roluri surprind, de fapt, două vârste: copilul și maturul. Rolul copilului este în mod dominant interogativ. Întrebările, pe care le adresează în cascadă, trădează dorința de a afla și de a înțelege, proprie vârstei inocente. Celălalt rol, al maturului, este nu numai al unei vârste, deci al altui nivel de cunoaștere, ci și al unui mod de a vedea lumea din perspectiva impusă de experiența oferită de o anume ocupație, în cazul acesta – geografia.

Din dialogul cu bătrânul savant, Micul Prinț află lucruri noi: că geograful este diferit de explorator, că există forme eterne și forme efemere, că există adevăr și neadevăr. Geograful identifică în copil un explorator – mod simbolic de a echivala copilăria cu o vârstă a căutării –, prilej de a explica Micului Prinț, care nu cunoaște cuvântul, ce este un explorator și ce este un geograf. Exploratorul umblă, caută, vede, înțelege și transmite informațiile, pe când geograful le adună, le verifică, le sistematizează și le sintetizează. Dar Micul Prinț mai află și că există o relație între cunoaștere și moralitate, deoarece informația poate fi adevărată sau falsă. Informația falsă este, de fapt, un neadevăr, care poate fi intenționat, prin minciună, sau neintenționat, ca urmare a unei percepții alterate (de pildă, prin beție). Existența adevărului și a neadevărului face ca lumea să poată fi proiectată în imagini reale sau ireale. Acestea din urmă aparțin neadevărului, intenționat sau neintenționat, care distorsionează realitatea și reprezintă false acte de cunoaștere, echivalente unor ***catastrofe***, după cum spune bătrânul savant.

Nu fără tristețe, Micul Prinț mai află un lucru important, și anume că în lume există forme eterne și forme efemere: muntele este etern, dar florile sunt efemere. Distincția aceasta îl întristează pe copilul legat de floarea de pe planeta lui, pentru că îl face să înțeleagă că viața este fragilă și efemeră, că frumosul, al cărui simbol este floarea, nu durează nici el. Pe măsură ce află lucruri noi despre lume, pe măsură ce ajunge să înțeleagă lumea, Micul Prinț află și despre sine lucruri noi, între altele faptul că, fragilă fiind, nu trebuia să își părăsească floarea. Descoperă, astfel, sentimentul datoriei și căința pe care o aduce conștiința datoriei neîmplinite. Semnificația simbolică a călătoriei inițiatice se limpezește: actul de cunoaștere aduce o altă înțelegere a lucrurilor, o altă situare a omului în raport cu lumea, o altă atitudine de asumare a propriului rol, o altă responsabilitate față de ceilalți.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII LA TEMĂ

1. Ambele opere literare tratează aceeași temă – *călătoria:* **Micul Prinț** prezintă călătoria unui copil, **Toate pânzele sus!** relatează călătoria unor adulți. În **Micul Prinț** călătoria este înscrisă în *fabulos,* fiindu-i astfel subliniată valoarea simbolică, pe când în romanul lui Radu Tudoran călătoria este urmărită într-o viziune *realistă,* care întreține ideea de autenticitate. Indiferent de cheia, realistă sau fabuloasă, pe care o propune autorul, călătoria semnifică întotdeauna o ieșire din orizontul cunoscut și intrarea într-un necunoscut al lumii. Dar acest necunoscut nu este numai al spațiilor străbătute, ci în egală măsură se dovedește a fi și al orizontului interior. Necunoscutul din noi, dezvăluit în confruntarea cu necunoscutul din afara noastră, iată un teritoriu complementar al experienței de cunoaștere pe care o face posibilă călătoria.

2. Nu întâmplător, călătoria reprezintă – așa cum apare în basmele populare – o cale a *îmbogățirii,* dar și a încercării, pentru că drumul este presărat cu obstacole și primejdii. *Îmbogățirea,* sub aspect simbolic, semnalează nonidentitatea dintre cel care pleacă și cel care vine. Practic, îmbogățirea constă în ceea ce aflăm despre alții, dar și în ceea ce aflăm despre noi, despre ceea ce suntem cu adevărat.

3. Gravitatea simbolului, complexitatea semnificațiilor pe care le poate căpăta explică spectaculoasa carieră literară *a călătoriei* încă din antichitate. Vechile epopei (**Ghilgameș, Odiseea, Eneida**) au făcut din călătorie coloana simbolică de susținere a celor mai ample construcții epice. Mai târziu, în evul mediu, romanul cavaleresc reia sensul inițiatic al călătoriei, care în romanul picaresc devine o modalitate de analiză socială și caracterologică. Cea mai mare frecvență o capătă tema călătoriei în literatura iluminismului (prin utopia lui J. Swift – **Călătoriile lui Gulliver** – și prin romanele lui Montesquieu și Voltaire – **Scrisorile persane** și, respectiv, **Micromegas**). Romantismul dezvoltă și nuanțează tema, care devine celebra *călătorie romantică* reprezentând aspirația spre locurile îndepărtate, unde era căutat exoticul, neobișnuitul, pitorescul. Fascinația necunoscutului o regăsim și în poezia simboliștilor. La noi, tema poate fi urmărită la Alexandru Macedonski (**Noapte de decemvrie**) sau la Ion Minulescu (**Romanța celor trei corăbii**).

Începând cu Jules Verne (**20 de mii de leghe sub mări, Călătorie spre centrul pământului,** etc.), tema călătoriei a pătruns în zona paraliteraturii S.F., care a cunoscut o puternică dezvoltare în secolul al XX-lea.

BIBLIOGRAFIE

1. Lecturi recomandate:

Calistrat Hogaș, **Pe drumuri de munte;** Panait Istrati, **Chira Chiralina;** Jean Bart, **Europolis;** Mihail Sadoveanu, **Zodia Cancerului;** Alexandre Dumas, **Cei trei muschetari;** E. Hemingway, **Bătrânul și marea** etc.

2. Referințe critice:

Marian Popa, **Călătoriile epocii romantice,** Editura Univers, București, 1972.

DS

CĂLĂTORIE

Simbolismul călătoriei, extrem de bogat, se rezumă la căutarea adevărului, a păcii, a nemuririi, la căutarea și descoperirea unui centru spiritual. Literatura universală ne oferă numeroase exemple de călătorii care sunt căutări ale adevărului. Călătoria simbolizează o aventură și o cercetare, fie că este vorba de o comoară sau de o simplă dorință de cunoaștere, concretă sau spirituală.

Scanned with OKEN Scanner

TEMA 5

EXEMPLE, MODELE, PERSONALITĂȚI

Moto:
Cuvintele te învață, exemplele te pun în mișcare.
Proverb latin

Exemplu, *exemple*, s.n. **1.** Ceea ce servește drept model, ceea ce servește pentru a ilustra ceva; persoană care, prin calitățile sale, poate servi drept model; pildă. ✦ Expr. *A da* (sau *a fi) exemplu* = a se purta astfel încât să trezească și în alții dorința de a-l imita, a constitui un model demn de urmat. *A da de exemplu* = a atrage atenția asupra unor persoane, a unor lucruri etc., pentru a îndemna pe alții să le imite. *A urma exemplu* sau *a da (pe cineva) ca exemplu* = a imita (pe cineva sau ceva). **2.** Caz sau fapt tipic, care întrunește caracteristicile unei categorii întregi, citat pentru a lămuri, a sprijini o idee, o demonstrație. ✦ Loc. adv. *De exemplu* = de pildă, bunăoară.
Din fr. **exemple,** lat. **exemplum.**

DEX

Model, *modele*, s.n. **1.** Ceea ce poate servi ca orientare pentru reproduceri sau imitații; tipar. ✦ Reprezentare în mic a unui obiect, machetă. ✦ Tipul unui obiect confecționat. *Model de pălărie.* ✦ Obiect care, imprimat într-un material plastic, formează un tipar după care se realizează alte obiecte identice. ✦ Sistem teoretic sau material cu ajutorul căruia pot fi studiate indirect proprietățile și transformările altui sistem, mai complex, cu care primul sistem prezintă o analogie. **2.** Persoană, realizare, operă care, prin valoare sau calități, poate servi ca exemplu; prin extindere, exemplu, pildă servită de o asemenea persoană, realizare, operă. **3.** Manechin. **4.** Persoană care pozează unui pictor, unui sculptor, unui fotograf. **5.** (Mat.) Sistem de relații matematice care leagă între ele mărimile de stare ale sistemului modelat. – Din fr. **modèle,** it. **modello.**

Personalitate, *personalități*, s.f. **1.** Ceea ce este propriu, caracteristic fiecărei persoane și o distinge ca individualitate conștientă și liberă; ansamblu de trăsături morale sau intelectuale prin care se remarcă o persoană; felul propriu de a fi al cuiva. ✦ *Personalitate juridică* = calitatea de a fi persoană juridică. **2.** Persoană cu aptitudini deosebite și cu alese însușiri intelectuale și morale, care se realizează și se manifestă în mod practic prin reușite într-un anumit domeniu de activitate. **3.** Persoană care deține o funcție importantă în viața politică, socială, culturală; personaj. – Din fr. **personnalité,** germ. **Personalität.**

1880 – 1961

TEXT

FRAȚII JDERI

(fragment)

de Mihail Sadoveanu

De Sfânta Înălțare, hram al ctitoriei Neamțu, se strânsese în preajma zidurilor și în ogrăzile călugărilor mare număr de norod. Unii veniseră s-asculte slujba, alții ca să ieie binecuvântare ori naforă, alții pentru scrisori de friguri, alții cu femei lunatice, ca să le supuie sub patrafir la ieromonahi cu darul cetitului. Mai ales prea sfințitul Iosif, starețul, era vestit întru această bună tămăduire, nu numai în Moldova, ci și-n Țara Leșască și cea Rusească. Toți cei sosiți știau de asemeni că se vor îndestula cu mâncare și vin, faima de primire de oaspeți a mănăstirii fiind întru totul neștirbită. Osârdia boierilor și mila voievozilor înzestraseră îndestulător acest sfânt lăcaș; din turmele de la munte, din podgoriile de la dealuri, din câmpiile arate de la apa Prutului, cu mila lui Dumnezeu, era de unde sătura și mai mari mulțimi decât cele strânse acolo, în acea luminată zi de mai a anului 1469.

Scanned with OKEN Scanner

[...] Omenirea adunată își încremenise talazurile sub soarele puternic al ceasului al treilea al dimineții.

Sunară trâmbiți.

În prund, în dreptul sfintei mănăstiri, era un loc unde apa Nemțișorului fugea pe dedesubt. La acea trecătoare prea sfințitul Iosif se opri, ca să primească alaiul măriei sale.

Călăreții își struniră caii, scâteind din coifuri și platoșe. Măria sa privi o clipă împrejurimile. Copiii de casă grăbiră să coboare, ca să-i apuce frâiele și scările. Când descălecă Domnul, într-o singură mișcare călăreții puseră piciorul la pământ. Alexăndrel-Voievod, feciorul bălan al Domniei, sări de-a dreptul din șa. Purta, ca și părintele său, brocart de Veneția, gugiuman de samur și marochinuri. Trei boieri dintre cei mari, care însoțeau pe stăpân, adică portarul Sucevii, Bodea, Toma logofătul și Iuga postelnicul, își lăsară caii în mâna slujitorilor și grăbiră la trecătoarea pârâului.

Cântăreții soborului începeau, cu glasuri destul de aspre, axion pentru slava măriei sale: „Cade-se să te fericim..."

Vodă Ștefan, călcând atunci în al patruzecilea an al vârstei, avea obrazul ars proaspăt de vântul de primăvară. Se purta ras, cu mustața ușor cărunțită.

Avea o puternică strângere a buzelor și o privire verde tăioasă. Deși scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus.

Pe când suna încă axionul, vlădica Iosif înaintă, cadelnițând între făcliile diaconilor, apoi, primind sfânta Evanghelie de la cei care i-o purtau, o înfățișă măriei sale ca să-i sărute icoanele de smalț, așezate în chip de cruce.

Vodă făcu semnul creștinesc și sărută Evanghelia, apoi îndemnă printr-un semn mic, din ochi, pe coconul său să săvârșească același lucru. Poporul și dregătorii se aplecară adânc în fața slăvitei fețe a măriei sale. Prea sfințitul sărută mâna cu pecetea de aur; Vodă își împlini aceeași datorie către bătrânul stareț. Îndată medelnicerul sfântului lăcaș păși înainte, înfățișând pânea și sarea. Domnul frânse o viță a colacului. Abia o atinse de buze și se puse în mișcare cu pas viu. Prundul începu să sune de pașii cailor. Cum prea sfințitul Iosif umbla greu în odăjdii, Vodă se opri zâmbind o clipă, și porni iar mai domol, alături de călugăr.

Portretul lui Ștefan cel Mare de pe o broderie de la mănăstirea Putna(1480)

Vlădica are barbă învierșunată și trup încalat, se gândea Jderul cel mititel, râzând în soare și iscodind cu ochii toate. Ar vrea să grăiască, dar gâfâie și nu poate. Întoarce ochi deznădăjduiți către măria sa. L-ar ruga să pășească și mai încet. A băgat de samă și Alexăndrel-Vodă asta și, ca un dezmierdat ce este, își îngăduie să zâmbească, înturnând fruntea și privind soarele și împrejurimile. A dat cu ochii de Jder cel mititel care râde fără de sfială. Și-au legat o clipă privirile. Ionuț înțelege că Săndrel își amintește de el. „Îi pare bine, își urmează el gândurile. Suntem de o vârstă. Am să-i arăt eu meșteșugurile mele vânătorești."

Cu mișcare domoală, alaiul domnesc ajunse la porțile sfintei cetățui. Acolo Vodă se opri, c-o ușoară mișcare de nerăbdare, pipăindu-și locul săbiei la coapsa stângă și jungherul cu mănunchi de fildeș din dreapta cingătoarei. Spătarul al treilea, Chiriac Sturza, care purta spata măriei sale, înaintă grabnic, înfățișându-i-o. Era o spată dreaptă, cu strajă înflorită cu rubinuri, în chip de cruce.

— Prea sfințite, grăi Domnul apropiindu-se de vlădica Iosif; intră prea sfinția ta cu clerul în biserică, până ce eu mă voi arăta norodului. Vin și eu îndată după asta, pentru cele de cuviință.

Fără a aștepta răspuns, măria sa făcu semn către paicii care purtau de dârlogi caii. Înălțându-se în șa, Domnul primi spata în mâna dreaptă, ridicând-o o clipă asupra poporului îngenunchiat și tăcut. Șiragurile dintâi păreau a nu cuteza să ridice frunțile către strălucitul chip al Domniei. După năravurile viclene ale moldovenilor, însă, toți se sileau să-l vadă pe furiș, strâmbându-și grumazurile.

Scanned with OKEN Scanner

Domnul îndemnă din zăbală calul alb, purtându-l câțiva pași. Privi mulțimea îmbulzită și supusă, în medean, până către bolniță și la intrările tuturor hudiților. Erau mai mult de douăzeci de mii. Clopotele conteniră; vibrările mai plutiră un timp peste tăcere.

— Să se ridice norodul, porunci măria sa, ca să privească pe Domnul său și pe fiul nostru Alexandru-Vodă.

Oștenii descălecați, care stăpâneau îmbulzelile, repetară porunca; un murmur scurt se împrăștie în mișcări neregulate de vârtej; poporul se sui în sus c-o mișcare de val. Bărbații își scuturară îndărăt pletele, femeile își potriviră ștergarele. Câteva neveste țipară de sfială, văzând pe Vodă în asemenea înălțime și săgetări de lumină.

— Noroadelor și creștinilor, zise iarăși stăpânitorul, înălțând din nou până lângă tâmpla sa dreaptă straja cu rubine a spatei; cunoașteți semnul Domniei mele carele se arată pentru legea lui Hristos Dumnezeu și pentru rânduiala acestui pământ al Domniei mele. Poftesc tuturor bine și bielșug; să știe și cei de jos că județul nostru nu se va clăti niciodinioară din cumpăna dreaptă poruncită nouă de Cel care stă deasupra vieții și a morții.

Îmbulzelile apropiate ascultau cu uimire și înfricoșare aceste vorbe, trecându-le îndărăt în pâraie de murmure. Trei țipete înfricoșate izbucniră dintr-o dată; în acel loc, mulțimea se zvârcoli grăbit. Erau țipete de femeie. Se dădu îndată lămurire măriei sale că, de mare sfială, în acea clipă o muiere a slobozit din măruntaiele ei un prunc.

Vodă zâmbi.

— De unde e acea muiere?

Oamenii se feriră, lăsând pârtie până acolo. Babe cu conci înalt și cu ștergare o ocroteau; una din ele ridică în soare pruncul înfășurat în broboadele maicei lui. Alexandru-Vodă râse, auzindu-i orăcăitul. Ștefan-Vodă privi pe coconul său cu asprime, însă numai o clipă, căci se întoarse iarăși zâmbind, spre norod, așteptând răspuns.

— E de la Drăgușeni, măria ta, dădu lămurire un bătrân nalt și ciolănos, făcându-și loc cu coatele.

Vodă, aplecându-și ochii spre el, îl cunoscu numaidecât.

— Îți mulțămesc de răspuns, staroste Căliman. Văd că ai venit, să-ți cunoști dreptatea.

— Am venit la porunca stăpânului nostru, se fuduli cu multă umilință Nechifor Căliman, băgând de samă la uimirea celor din juru-i.

— Ai făcut bine, staroste. Mai dă-mi o lămurire. După țipet nu pot cunoaște dacă e prunc ori fată.

— E flăcău, măria ta.

— Atunci să fie finul nostru și numele lui să fie Înălțare, după sfânta zi de azi. Să mi-l înfățișezi, staroste, la patruzeci de zile, cu tot cu mama lui și cu omul ei. Și pe acest prunc cu numele Înălțare ți-l hărăzesc învățăcel, să-l faci vânător domnesc.

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Datați și localizați întâmplarea evocată de Mihail Sadoveanu.
2. Căutați formele prin care se realizează ritualul religios de sărbătoare a hramului Mănăstirii Neamțului.
3. Precizați motivele care îi adună pe oameni într-un număr atât de mare în jurul mănăstirii.
4. Identificați elementele ceremonialului laic determinat de sosirea voievodului.
5. Extrageți din text diversele sinonime folosite de autor pentru a numi mulțimea de oameni.
6. Căutați în text pozițiile sinonimice prin care este numit Ștefan Vodă.
7. Analizați rolul jucat de cele două câmpuri sinonimice în conturarea personajelor centrale din fragmentul reprodus.
8. Extrageți, în ordinea propusă de text, expresiile care transcriu mișcarea mulțimii în fața voievodului.
9. Comentați relația care se stabilește între voievod și mulțime.
10. Interpretați atitudinea voievodului la nașterea copilului și efectele ei asupra mulțimii.
11. Analizați tehnica portretizării utilizată în acest episod și imaginea lui Ștefan, așa cum este proiectată în roman.
12. Înscriind episodul în contextul mai larg al romanului, explicați de ce un personaj ca Ștefan devine pentru lumea lui o personalitate.

Scanned with OKEN Scanner

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. Fragmentul face parte din volumul întâi, **Ucenicia lui Ionuț**, al trilogiei **Frații Jderi**, dedicată de Mihail Sadoveanu epocii lui Ștefan cel Mare. Roman de evocare istorică, dar sprijinit pe structura unui ***Bildungsroman***, **Frații Jderi** este o capodoperă a genului. Figura centrală a romanului este cea a marelui voievod al Moldovei, prezentat de Mihail Sadoveanu în ipostaza unui erou civilizator, care capătă caracteristicile unui personaj de epopee. Misiunea pe care și-o asumă Ștefan, prezentată pe parcursul celor trei volume, este de a institui o ordine a vieții într-un teritoriu amenințat atât din exterior de cotropitori străini, cât și din interior, din cauza conflictelor politice întreținute de lupta pentru putere. Existența în acest teritoriu este, așa cum înțelege și Ionuț Jder, unul dintre eroii romanului, adumbrită de primejdii și, ca urmare, nesigură, chiar tragică. Voievodul, ajutat de credincioșii lui, între care se numără și cei din familia Jderilor, încearcă să aducă încrederea într-un sistem de valori capabile să impună o ordine și stabilitate vieții. El caută, în primul rând, să dea sau să restituie autoritate instituțiilor – biserica, armata, familia. Apoi asociază ideea de echilibru al vieții cu un imperativ al dreptății. Din acest motiv, pe cei care apără hotarele îi răsplătește, acordându-le pământ și privilegii. Ține scaun de judecată și reface dreptatea acolo unde a fost încălcată. Se căsătorește, întemeind o familie, spre a servi ca exemplu celorlalți. Trimite și primește solie și încheie un sistem de alianțe cu vecinii. Prin călători sau iscoade își supraveghează dușmanii, urmărindu-le orice mișcare a oștilor. Înfruntă și înfrânge hoarda de tătari care pătrunde în țară, pedepsindu-l exemplar pe fiul hanului.

Rostul tuturor acestor acte se vede mai târziu, atunci când uriașa oaste otomană este înfruntată de oastea moldovenilor, inferioară numeric. Victoria repurtată cu mari jertfe este dovada faptului că voievodul reușise să insufle oamenilor săi credința într-un ideal, într-un sistem de valori socotite demne de a fi apărate, chiar și cu sacrificiul vieții.

2. Fragmentele reproduse – din capitolele **1** și **2** – surprind o dublă relație în care intră eroul: cu biserica, pe de o parte, cu supușii lui, pe de altă parte. Timpul întâmplărilor relatate de M. Sadoveanu reprezintă un moment de sărbătoare: Sfânta Înălțare. Locul întâmplărilor este legat de timp, pentru că Sfânta Înălțare este și hramul sfintei Mănăstiri Neamțu, unde voievodul este așteptat să vină. Ritualul religios prin care este sărbătorit hramul – constând în slujbe anunțate de toacă sau de clopote, dar și dintr-un ospăț oferit mulțimii – se corelează, ca urmare a sosirii voievodului, cu un ceremonial laic: apariția alaiului domnesc, desfășurarea gărzilor care păstrează ordinea în mulțime, intonarea unui imn de slavă, *Cade-se să te fericim*, întâmpinarea cu pâine și sare, cuvântarea adresată de voievod mulțimii etc. Participarea lui Ștefan la această sărbătoare religioasă este importantă, pentru că are valoarea unui mesaj prin care este recunoscută autoritatea bisericii și a divinității nu numai asupra oamenilor, ci și asupra voievodului. În scurta cuvântare, eroul subliniază importanța crucii – simbolul legii creștine – prin care judecă și apără orânduiala lumii care are „cumpănă dreaptă". O întâmplare neașteptată, nașterea unui copil de către o femeie din mulțime, primește, pe acest fundal, o semnificație simbolică. Voievodul hotărăște să-i fie naș, alegându-i numele de *Înălțare*, un nume încărcat de conotații. Dincolo de faptul că amintește că data la care s-a născut este o zi mare în calendarul creștin, numele dat de voievod pare să sugereze și altceva: aspirația spre ordinea divină, dar și aceea a ridicării poporului său. Viitorul acestuia – prin copilul nou-născut, prin numele lui – este legat de speranța unei înălțări.

Întâmplarea este, de fapt, folosită de Ștefan pentru a-și face cunoscute, printr-un act simbolic, intențiile în legătură cu supușii lui, cu viitorul lor, cu propria sarcină. În această împrejurare numele câștigă valoarea unui legământ.

3. Episodul analizat este semnificativ și pentru arta literară a autorului, care urmărește relația dintre două personaje: eroul, pe de o parte, și mulțimea, pe de altă parte. În această secvență, mulțimea este echivalentul personajului colectiv, construit în primul rând prin actul denumirii. Componentele unui bogat câmp sinonimic *(norod, mari, mulțimi, grămezile de oameni, omenirea adunată, poporul, șiragurile, îmbulzelile, oamenii* etc.) sunt folosite alternativ, pentru a desemna

Scanned with OKEN Scanner

acest personaj colectiv. Ființa lui este conturată de mișcările sincronizate ale mulțimii, reacționând ca o entitate omogenă: *Poporul se sui în sus c-o mișcare de val. Bărbații își scuturară îndărăt pletele, femeile își potriviră ștergarele.*

Mulțimea este, totuși, descompusă în identități care figurează complexitatea tipologică a umanității adunate: vlădica Iosif, coconul Alexăndrel, Bodea, portarul Sucevii, Toma logofătul, Iuga postelnicul, starostele Căliman, Ionuț Jder, femeia care naște, noul-născut etc.

Mișcările sincronizate ale mulțimii se explică prin existența unui reper, care este eroul. Gesturile voievodului, asemenea gesturilor unui dirijor, sunt urmărite de toți ceilalți, iar asumarea lor devine evidentă în replica dată la unison. Această atenție a mulțimii concentrată asupra voievodului îi dezvăluie statutul de erou, dar nu-l explică. Explicația o aflăm la nivelul portretului prin care M. Sadoveanu îi surprinde domnitorului condiția de personalitate puternică, ordonatoare. Cel care îi stăpânește pe alții deține secretul de a se stăpâni pe sine, secret pe care încearcă să îl transmită și fiului său: *Alexandru-Vodă râse, auzindu-i orăcăitul. Ștefan-Vodă privi pe coconul său cu asprime, însă numai o clipă, căci se întoarse iarăși zâmbind spre norod, așteptând răspuns.* Puternica *strângere a buzelor* sugerează o natură concentrată, controlată, după cum *privirea verde, tăioasă* trădează nu numai o voință ieșită din comun, ci și o neobișnuită forță interioară.

Deși voievodul vorbește puțin, cuvintele lui spun mult, sugerând o minte limpede, pătrunzătoare, capabilă să dea expresia cea mai exactă gândurilor sale. De un perfect echilibru, eroul nu poate fi nici surprins, nici derutat de întâmplări, oricât ar fi ele de imprevizibile. Reflectează rapid și găsește soluția cea mai potrivită, așa cum rezultă și din întâmplarea referitoare la nașterea copilului. Toate aceste trăsături explică ascendentul pe care Ștefan îl capătă asupra celorlalți, atunci când aceștia simt în el o altă substanță decât cea a omului comun. Situația devine evidentă în atitudinea pe care mulțimea o adoptă față de el: *Deși scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus.* Privirea de jos în sus înregistrează, de fapt, statura morală a eroului, care în nici un caz nu coincide cu statura lui strict fizică. Dimensiunea morală, pe care faima i-o sporește, răstoarnă perspectiva, explicând această aparentă alterare a percepției la cei care îl privesc.

M. Sadoveanu insistă asupra acestei scene, deoarece aceasta ilustrează relația dintre erou și mulțime, dintre personalitatea exemplară și cei care îi acceptă valoarea de model. Întregul ceremonial laic, ca și atitudinea celor adunați pentru a sărbători hramul sfintei mănăstiri reprezintă o dovadă a faptului că Ștefan se bucură de o mare autoritate, că este resimțit ca un conducător de existența căruia locuitorii Moldovei își leagă toate speranțele. La rândul lui, prin semnificația pe care o dă întâmplării cu nașterea copilului, voievodul mărturisește, de fapt, că le-a înțeles aspirațiile, și că aspirațiile lor sunt și ale lui, și ale viitorului Moldovei, al cărui simbol limpede pentru toți este nou-născutul. *Înălțare.*

Scanned with OKEN Scanner

TEXT

MONASTIREA ARGEȘULUI

Pe Argeș în gios
Pe un mal frumos
Negru-vodă trece
Cu tovarăși zece:
Nouă meșteri mari
Calfe și zidari
Și Manoli, zece,
Care-i și întrece.
Merg cu toți pe cale
Să aleagă-n vale
Loc de monastire
Și de pomenire.
Iată cum mergea,
Că-n drum agiungea
Pe-un biet ciobănaș
Din fluier doinaș.
Și cum îl videa,
Domnul îi zicea:
– Mândre ciobănaș
Din fluier doinaș!
Pe Argeș în sus
Cu turma te-ai dus
Pe Argeș în gios
Cu turma ai fost.
Nu cumva-ai văzut,
Pe unde-ai trecut,
Un zid părăsit
Și neisprăvit,
La loc de grindiș,
La verde-aluniș?
– Ba, doamne, am văzut
Pe unde-am trecut
Un zid părăsit
Și neisprăvit.
Cânii cum îl văd
La el se răped
Și latră-a pustiu
Și urlă-a morțiu.
Cât îl auzea
Domnu-nveselea,
Și curând pleca,
Spre zid apuca
Cu noă zidari,
Noă meșteri mari,
Și Manoli, zece,
Care-i și întrece.
– Iată zidul meu!
Aici aleg eu
Loc de monastire
Și de pomenire.
Deci, voi, meșteri mari,
Calfe și zidari,
Curând vă siliți,
Lucrul de-l porniți,
Ca să-mi rădicați
Aici să-mi durați
Monastire-naltă
Cum n-a mai fost altă,
Că v-oi da averi,
V-oi face boieri;
Iar de nu, apoi
V-oi zidi pe voi,
V-oi zidi de vii
Chiar în temelii!

II

Meșterii grăbea,
Sferile-ntindea,

Scanned with OKEN Scanner

Locul măsura,
Șanțuri largi săpa,
Și mereu lucra,
Zidul rădica.
Dar orice lucra
Noaptea se surpa!
A doa zi iar,
A treia zi iar,
A patra zi iar,
Lucra în zadar!
Domnul se mira
Ș-apoi îi mustra,
Ș-apoi se-ncrunta
Și-i amenința
Să-i puie de vii
Chiar în temelii!
Meșterii cei mari,
Calfe și zidari,
Tremura lucrând,
Lucra tremurând,
Zi lungă de vară,
Zioa pân-în seară;
Iar Manoli sta,
Nici că mai lucra,
Ci mi se culca
Și un vis visa,
Apoi se scula
Și-astfel cuvânta:
– Noă meșteri mari,
Calfe și zidari!
Știți ce am visat
De când m-am culcat?
O șoaptă de sus
Aievea mi-a spus
Că orice-am lucra
Noaptea s-a surpa,
Pân-om hotărî
În zid de-a zidi
Cea-ntăi soțioară,
Cea-ntăi sorioară
Care s-a ivi
Mâni în zori de zi,
Aducând bucate
La soț ori la frate.
Deci daca vroiți
Ca să isprăviți
Sfânta monastire
Pentru pomenire,
Noi să ne-apucăm
Cu toți să giurăm
Și să ne legăm
Taina s-o păstrăm;
Ș-orice soțioară,
Orice sorioară
Mâni în zori de zi
Întăi s-a ivi,
Pe ea s-o jertfim
În zid s-o zidim!

III

Iată-n zori de zi
Manea se trezi,
Ș-apoi se sui
Pe gard de nuiele,
Și mai sus, pe schele,
Și-n câmp se uita,

Scanned with OKEN Scanner

Drumul cerceta.
Când, vai! ce zărea?
Cine că venea?
Soțioara lui,
Floarea câmpului!
Ea s-apropia
Și îi aducea
Prânz de mâncătură,
Vin de beutură.
Cât el o zărea,
Inima-i sărea
În genunchi cădea
Și plângând zicea:
– Dă, Doamne, pe lume
O ploaie cu spume,
Să facă pâraie,
Să curgă șiroaie,
Apele să crească,
Mândra să-mi oprească,
S-o oprească-n vale,
S-o-ntoarcă din cale!
Domnul se-ndura,
Ruga-i asculta,
Norii aduna,
Ceriu-ntuneca.
Și curgea deodată
Ploaie spumegată
Ce face pâraie
Și îmfla șiroaie.
Dar, oricât cădea,
Mândra n-o oprea,
Ci ea tot venea
Și s-apropia.
Manea mi-o videa,
Inima-i plângea,
Și iar se-nchina,
Și iar se ruga:
– Suflă, Doamne,-un vânt,
Suflă-l pe pământ,
Brazii să-i despoaie,
Paltini să îndoaie,
Munții să răstoarne,
Mândra să-mi întoarne,
Să mi-o întoarne-n cale,
S-o ducă de vale!
Domnul se-ndura,
Ruga-i asculta
Și sufla un vânt,
Un vânt pre pământ,
Paltini că-ndoia,
Brazi că despoia,
Munții răsturna,
Iară pe Ana
Nici c-o înturna!
Ea mereu venea,
Pe drum șovăia
Și s-apropia,
Și amar de ea,
Iată c-agiungea!

IV

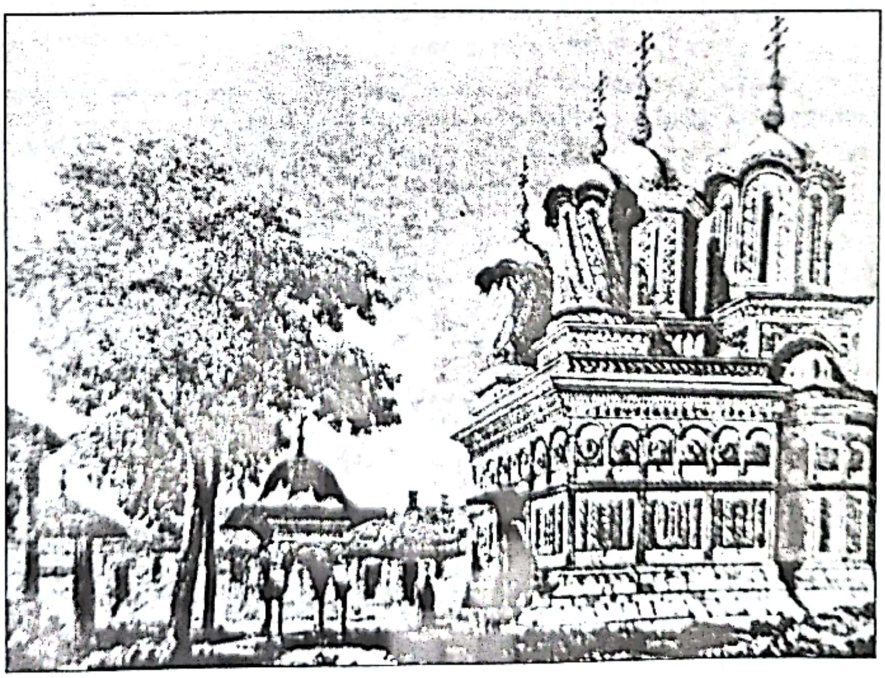
Meșterii cei mari,
Calfe și zidari,
Mult înveselea
Dacă o videa;
Iar Manea turba,
Mândra-și săruta,
În brațe-o lua,
Pe schele-o urca,
Pe zid o punea
Și, glumind, zicea:
– Stăi, mândruța mea,
Nu te spăria,
Că vrem să glumim
Și să te zidim!
Ana se-ncredea
Și vesel râdea.
Iar Manea ofta
Și se apuca
Zidul de zidit,
Visul de-mplinit.
Zidul se suia
Și o cuprindea
Pân' la gleznișoare,
Pân' la pulpișoare.
Iar ea, vai de ea!

Scanned with OKEN Scanner

Nici că mai râdea,
Ci mereu zicea:
– Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Agiungă-ți de șagă,
Că nu-i bună, dragă,
Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strânge,
Trupușoru-mi frânge!
Iar Manea tăcea
Și mereu zidea,
Zidul se suia
Și o cuprindea
Pân' la gleznișoare,
Pân' la pulpișoare,
Pân' la costișoare,
Pân' la țâțișoare.
Dar ea, vai de ea,
Tot mereu plângea
Și mereu zicea:
– Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strânge,
Țâțișoara-mi plânge,
Copilașu-mi frânge.
Manoli turba
Și mereu lucra,
Zidul se suia
Și o cuprindea
Pân' la costișoare,
Pân' la țâțișoare,
Pân' la buzișoare,
Pân' la ochișori,
Încât, vai de ea!
Nu se mai videa,
Ci se auzea
Din zid că zicea:
– Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strânge,
Viața mi se stinge!

V

Pe Argeș în gios,
Pe un mal frumos,
Negru-vodă vine
Ca să se închine
La cea monastire,
Falnică zidire,
Monastire naltă
Cum n-a mai fost altă.
Domnul o privea
Și se-nveselea
Și astfel grăia:
– Voi, meșteri zidari,
Zece meșteri mari!
Spuneți-mi cu drept,
Cu mâna la pept,
De-aveți meșterie
Ca să-mi faceți mie
Altă monastire,
Pentru pomenire,
Mult mai luminoasă
Și mult mai frumoasă?
Iar cei meșteri mari,
Calfe și zidari,
Cum sta pe grindiș,



Mănăstirea Argeșului (Curtea de Argeș)

Scanned with OKEN Scanner

Sus pe coperiș,
Veseli se mândrea
Ș-apoi răspundea:
– Ca noi, meșteri mari,
Calfe și zidari,
Alții nici că sunt
Pe acest pământ!
Află că noi știm
Oricând să zidim
Altă monastire,
Pentru pomenire,
Mult mai luminoasă
Și mult mai frumoasă!
Domnu-i asculta
Și pe gânduri sta,
Apoi poroncea
Schelele să strice,
Scări să le rădice,
Iar pe cei zidari,
Zece meșteri mari,
Să mi-i părăsească,
Ca să putrezească,
Colo pe grindiș,
Sus pe coperiș.
Meșterii gândea
Și ei își făcea
Aripi zburătoare
De șindrili ușoare.
Apoi le-ntindea
Și-n văzduh sărea,
Dar pe loc cădea,
Și unde pica
Trupu-și despica.
Iar bietul Manoli,
Meșterul Manoli,
Când se încerca
De-a se arunca,
Iată c-auzea
Din zid că ieșea
Un glas năduşit,
Un glas mult iubit,
Care greu gemea
Și mereu zicea:
– Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strânge,
Țâțișoara-mi plânge,
Copilașu-mi frânge,
Viața mi se stinge!
Cum o auzea,
Manea se perdea,
Ochii-i se-nvelea,
Lumea se-ntorcea,
Norii se-nvârtea,
Și de pe grindiș,
De pe coperiș,
Mort bietul cădea!
Iar unde cădea
Ce se mai făcea?
O fântână lină,
Cu apă puțină,
Cu apă sărată,
Cu lacrimi udată!

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Rezumați subiectul baladei în maximum 40 de rânduri.
2. Identificați, respectând ordinea în care sunt introduse în construcția epică, următoarele motive:
   – zborul;
   – visul;
   – jurământul;
   – metamorfoza.
3. Explicați semnificația pe care o capătă în context versurile: *Ce ziua zidea / Noaptea se surpa.*
4. Căutați o explicație faptului că rugăciunea meșterului se repetă.
5. Comentați semnificația ***obstacolelor*** și semnificația ***probelor.***
6. Comentați faptul că Meșterul Manole află soluția de rezolvare a dificultății de construcție în vis.

Scanned with OKEN Scanner

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. **Monastirea Argeșului** este o baladă populară care a fost compusă și a circulat pe cale orală. Descoperită de Vasile Alecsandri, balada a fost tipărită pentru întâia oară în celebra culegere de folclor pe care i-o datorăm: **Poezii populare – Balade (cântice bătrânești),** adunate și îndreptate de V. Alecsandri, Iași, Tipografia Buciumul român, partea I, 1852; partea a II-a, 1853.

Socotită, ca și **Miorița,** o capodoperă a creației poetice orale, balada a fost tradusă în numeroase limbi. Mari autori ai literaturii române au reluat tema și problemele pe care le tratează balada populară fie cu mijloacele ***dramei*** (Lucian Blaga, **Meșterul Manole,** 1927), fie cu mijloacele ***romanului*** (G. Călinescu, **Bietul Ioanide,** 1953).

2. Balada relatează întâmplări ce ar fi legate de zidirea frumoasei mănăstiri de la Curtea de Argeș, subiectul fiind următorul: un legendar voievod, Negru Vodă, însoțit de zece meșteri zidari, caută un loc anume în care să ridice *o mănăstire naltă / cum n-a mai fost altă.* După o căutare lungă, locul este aflat și meșterii se grăbesc să ridice mănăstirea. Dar zidurile ridicate nu rezistă: *ce ziua zidea / noaptea se surpa.* Cel mai iscusit dintre meșteri, Manole, obosit de zădărnicia lucrării, se culcă, dar, adormind, are un vis neobișnuit: *o șoaptă de sus* îl previne că, atâta timp cât nu vor zidi de vie pe soția sau sora unuia dintre ei, zidurile lor nu vor rezista.

Împărtășindu-le celorlalți meșteri visul, Manole le cere să îndeplinească acea poruncă *de sus,* legându-se prin jurământ să nu divulge nimănui hotărârea lor. Dar ceilalți *nouă meșteri mari / calfe și zidari* încalcă jurământul, anunțându-și soțiile să rămână acasă și, a doua zi, numai soția lui Manole vine să-i aducă *prânz de mâncătură / vin de băutură.*

Meșterul, care își iubește soția, se roagă lui Dumnezeu să ridice în calea devotatei soții diverse obstacole pentru a o salva, dar acestea nu reușesc să o împiedice. Ajunsă la locul construcției, cu toată suferința lui Manole, aceasta este zidită în temelia bisericii. Construcția este astfel ridicată și Negru Vodă, ctitorul, pare să fie mulțumit. Întrebați de voievod dacă ar putea face altă mănăstire, mai frumoasă, meșterii se laudă că ei ar putea oricând să facă altă mănăstire *mult mai luminoasă / și mult mai frumoasă.* Răspunsul, necugetat, trădează nerespectarea înțelegerii pe care o aveau cu voievodul, de a ridica o *monastire naltă / cum n-a mai fost altă,* și are ca urmare pedepsirea meșterilor: schelele sunt stricate și meșterii sunt părăsiți pe acoperiș. Încercând să se salveze, aceștia își fac *aripi zburătoare / din șindrili ușoare,* dar, pe rând, se prăbușesc și mor. Manole, și el, se prăbușește, dar în locul unde cade se face *o fântână lină / cu apă puțină.*

3. Mănăstirea de la Curtea de Argeș este ***o realitate,*** dar nu pe seama acestei realități trebuie să căutăm o semnificație a întâmplărilor reținute de baladă. Dacă am proceda așa ar însemna că socotim ***adevărate*** întâmplările povestite de baladă, care ar deveni ***o cronică,*** fie și versificată, a unui eveniment istoric și, ca urmare, ar consemna ***un adevăr particular.*** Dar dacă în întreaga baladă recunoaștem o creație poetică, recunoaștem și intenția acesteia de a acredita un adevăr de o valoare mai generală în legătură cu o experiență umană fundamentală – ***creația.*** Meditație cu privire la condiția creației și a creatorului, balada este construită prin corelarea câtorva motive poetice: ***căutarea, zidul părăsit, zidul instabil, visul, jertfa, jurământul, probele, sacrificiul, conflictul ctitor-meșteri, pedepsirea meșterilor, zborul, metamorfoza.***

Câteva versuri introductive fixează locul – *pe Argeș în jos, / pe un mal frumos* – și prezintă eroii întâmplărilor: *Negru Vodă trece / Cu tovarăși zece: Nouă meșteri mari / Calfe și zidar / Și Manoli, zece, / Care-i și întrece.*

Fiecare motiv este structurat în jurul unei ***imagini*** care ***sugerează*** o anumită semnificație. Astfel, primul motiv epic, ***căutarea,*** pare subordonat intenției de a figura o dificultate proprie actului creator. Căutarea are un ***obiect,*** specificat de motivul următor, ***al zidului părăsit.*** Voievodul, însoțit de meșteri, caută *un zid părăsit / și neisprăvit,* deci o construcție sau o încercare anterioară de construcție. „Traducând" imaginea, semnificația căutată ar putea fi ideea că orice act creator trebuie să își caute punctul de sprijin într-un efort anterior, să își asume o tradiție, al cărei simbol devine imaginea *zidului părăsit / și neisprăvit.*

Motivul ulterior, ***al zidului instabil*** – *ce ziua zidea / noaptea se surpa,* – sugerează o imperfecțiune a actului creator, având drept consecință instabilitatea creației. Semnificația aceasta este, de altfel, specificată de motivul următor, ***al visului:*** zidurile nu vor rezista dacă meșterii nu vor face o jertfă.

Dar motivul visului are nu numai rostul de a introduce motivul următor, ***al jertfei,*** ci și de a disocia ***adevăratul creator*** de ***falsul creator.*** Spre deosebire de ceilalți meșteri, doar cu existență numerică, Manole este sin-

Scanned with OKEN Scanner

gurul care are existență nominală. Pe lângă faptul că ***are nume,*** că în mod repetat, se spune că *îi întrece* pe ceilalți, Manole este singurul care, prin vis, comunică cu un *sus* al lumii, care îi dezvăluie soluția de rezolvare a dificultății: creația lor nu va dura dacă nu va fi susținută de viață.

Următorul motiv, ***al jurământului*** și al încălcării lui de ceilalți meșteri, reia și subliniază diferența dintre adevăratul și falsul creator, de astă dată în planul vieții morale.

Mult mai bogat în sugestii este, în structura baladei, motivul ***probelor.*** Ascultând rugăciunea meșterului, Dumnezeu ridică în calea soției lui Manole obstacole dintre cele mai dificile. Rugăciunile repetate, ca și obstacolele sugerează o mare iubire, atât a meșterului, cât și a soției sale, pentru că nici un obstacol nu reușește să o împiedice. Obstacolul devine astfel o probă a iubirii și a devotamentului, dar și a calităților morale ale celei ce va fi jertfită. Sugestia pe care o aduce motivul probelor este că numai o viață exemplară poate susține și însufleți creația. Prin faptul că obstacolele sunt ridicate în calea soției la rugămințile lui Manole, care, pe de altă parte, respectă jurământul făcut, balada sugerează condiția dramatică a creatorului. Solicitat de o ordine ideală a lumii, în care încearcă să se înscrie prin chiar actul creator, Manole rămâne legat, prin iubire, și de ordinea reală, imediată, a vieții. Dar, pentru a-și împlini destinul și vocația creatoare, adevăratul artist – spune balada – trebuie să jertfească tot ce are, tot ce îl leagă de existența terestră.

Drama creatorului este legată nu numai de dubla lui natură, ci și de relațiile cu ceilalți. Trădat de ai lui, când își încalcă jurământul, el suferă aceeași pedeapsă, în conflictul cu voievodul. Pornind de la imaginea creatorului ***captiv*** legat de propria operă, al cărei prizonier devine, motivul ***zborului*** reia, de fapt, distincția dintre adevăratul și falsul creator. Zborul aduce sugestia intenției meșterilor de ***a se salva,*** dar este un zbor ratat, o cădere. Moartea îi aduce pe meșteri sub semnul limitelor proprii omenescului, dar nu și pe Manole. ***Metamorfoza,*** motivul final al baladei, are – se înțelege – o semnificație simbolică. Sugestia ar fi că, pentru adevăratul creator, existența continuă dincolo de moarte, chiar dacă această existență este pusă sub semnul suferinței. Acesta pare să fie avertismentul ascuns de imaginea finală a baladei, cea a *fântânii line / cu apă puțină, / cu apă sărată, / cu lacrimi udată.*

4. O creație poetică de o asemenea profunzime nu este posibilă decât acolo unde există o tradiție poetică îndelungată, pe care timpul a avut răgazul să o rafineze. ***Este evident faptul că balada este construită pe baza unui limbaj poetic bine stăpânit, pe baza unui sistem de imagini și simboluri.*** Însăși bogăția și complexitatea acestora, sporite de surprinzătoarele lor corelații, reprezintă o dificultate cu atât mai mare, cu cât balada s-a născut și a circulat multă vreme numai pe cale orală. Valoarea și importanța ei pentru cultura noastră au fost confirmate de faptul că mari autori, ca Lucian Blaga și G. Călinescu, au folosit-o ca sursă de inspirație.

CONCLUZII LA TEMĂ

1. Cele mai multe opere sunt construite în jurul unui personaj central, numit în mod obișnuit ***erou literar.*** Asemenea personaje sunt: Ștefan cel Mare, în romanul sadovenian, și Meșterul Manole, în balada populară. Calitatea de erou literar este ***o urmare a locului*** pe care îl ocupă în planul operei, dar și ***a rolului*** de model moral ce îi revine.

Termenul ***erou*** aplicat personajului central își are explicația în tradiția literară. În epopeea antică, personaje precum Achile, din **Iliada** lui Homer, sau Enea din **Eneida** lui Virgiliu, erau eroi în chiar accepția strictă a cuvântului: ființe excepționale, cu un statut intermediar, figurat de faptul că întotdeauna eroul era fiul unui muritor / al unei muritoare și al unei zeițe / al unui zeu. Această naștere neobișnuită motiva ***o superioritate de natură*** a eroului asupra celorlalți oameni, îi asigura exemplaritatea și, prin aceasta, valoarea de

Scanned with OKEN Scanner

model. Dar, în vechea Grecie, erau considerați și numiți eroi nu numai semizeii de felul lui Herakles (Hercule), ci și cei care se distingeau prin fapte deosebite, printr-o superioritate a modului de a fi. Exemplaritatea și strălucirea lor puteau fi consecința unor fapte diferite săvârșite de eroi în folosul oamenilor. Distingem, astfel, câteva tipuri de eroi:

- luptătorul, Leonida;
- legislatorul, Licurg;
- vindecătorul, Hippocrate;
- poetul, Homer.

Cel care căpăta statutul de erou căpăta și dreptul la recunoștința publică, pentru că, în vechea Atenă, cultul eroilor reprezenta o obligație civică: li se aduceau sacrificii, erau celebrați periodic în sanctuare și invocați în ocazii solemne. Fiecare cetate avea un cult public pentru eroul ei fondator, care juca rolul de model tutelar.

Toate aceste atitudini ilustrează, de fapt, procese de ***eroizare,*** care au căpătat expresie mai ales prin literatură și arte: eroilor le erau consacrate epopei, poezii lirice, drame, figurau pe vase pictate, pe stele funerare sau în grupuri statuare.

2. În opoziție cu ***eroul*** a fost situat, dintotdeauna, ***eroul negativ,*** un erou al răului. Un exemplu semnificativ pentru Grecia antică a fost Erostrat din Efes, cel care, pentru a deveni celebru, a incendiat templul zeiței Artemis (Diana din Efes), socotit a fi una dintre cele șapte minuni ale lumii. După ce l-au ucis în chinuri cumplite, locuitorii Efesului au interzis prin lege pronunțarea numelui său, pe care istoricii totuși l-au consemnat.

3. Eroizarea rămâne un gest simbolic, pe care îl găsim în întreaga istorie a umanității, pentru că dezvăluie o atitudine de asumare a celor socotiți a reprezenta modele morale. Eroul ilustrează întotdeauna nu numai o vocație creatoare, ci și dorința de a impune în lume **binele, frumosul** și **adevărul.** Eroizarea, ca act de glorificare, este dovada faptului că exemplul eroului este primit de ceilalți, care îl convertesc în model, făcând din el un reper.

4. Pe versantul întunecat este situat eroul negativ, obiect al unei condamnări, al unei discreditări, deci al desolidarizării și al dezeroizării. Personaj distructiv, eroul negativ își leagă existența de manifestări ale **răului,** ale **urâtului** și ale **minciunii.** Apariția lui aduce dezordinea și josnicia care degradează viața, provocând pierderi și suferințe.

Eroul negativ poate fi regăsit și la noi, atât în folclor, cât și în literatură, mai ales în ipostaza ***impostorului, a arivistului, a demagogului*** etc. Atunci când apare un astfel de personaj înregistrăm și intenția discreditării lui și, implicit, a răului pe care îl simbolizează. Semnificativă pentru această atitudine este, mai ales, opera lui I. L. Caragiale, în care comicul rămâne principala modalitate de a dezeroiza și de a compromite răul și minciuna.

5. Procesului de dezeroizare îi corespund, pe versantul luminos, procese de eroizare, evidente, în primul rând, în folclor, în mulțimea legendelor care circulă în legătură cu personalități ale istoriei noastre – Ștefan cel Mare, Vlad Țepeș, Mihai Viteazul, Alexandru Ioan Cuza, dar și Horia sau Avram Iancu. Interesant este faptul că în folclor au fost eroizate nu numai figurile unor personaje reale, cu existență istorică, ci și figuri ideale, personaje asemenea Meșterului Manole, din care balada populară a făcut simbolul nobil și totodată tragic al spiritului creator.

Marea literatură, la rândul ei, a fost în egală măsură solicitată de problemele pe care le ridică statutul eroului. Figura lui Mircea cel Bătrân, așa cum este evocată de Mihai Eminescu, în **Scrisoarea III,** sau figura lui Ștefan cel Mare, așa cum este prezentată de Mihail Sadoveanu, în **Frații Jderi,** ilustrează modul în care au fost proiectate în idealitatea literaturii personalități ale istoriei, resimțite ca ipostaze de manifestare a eroicului. În felul acesta, literatura și-a asumat sarcina de a propune repere, de a oferi modele, de a consemna exemple a căror măreție emoționantă să facă sensibilă existența valorilor formatoare.

Scanned with OKEN Scanner

EROU

Fiu rezultat din împreunarea unui zeu (sau zeițe) cu o ființă umană, eroul simbolizează unitatea forțelor celeste cu cele pământești. Cu toate că nu se bucură, prin naștere, de nemurirea divină, eroul își păstrează până la moarte puterea supranaturală: este un zeu decăzut sau un om divinizat. Eroii pot totuși să-și câștige nemurirea, întocmai lui Pollux sau Herakles. De asemenea, ei izbutesc să iasă din mormânt și să apere de dușmani cetatea care s-a pus sub protecția lor. Prototipul eroului grec devenit nemuritor este Herakles (Hercule). Caracteristica eroului este de a fi înzestrat cu o forță fizică ieșită din comun, cu o îndemânare extraordinară și cu un curaj de neînfrânt. Uneori i se atribuie, în plus, inteligență.

DS

BIBLIOGRAFIE

LECTURI RECOMANDATE: Nicolae Bălcescu, **Românii supt Mihai-Voievod Viteazul;** Mihai Eminescu, **Andrei Mureșanu;** G. Călinescu, **Bietul Ioanide;** P. B. Shelley, **Prometeu dezlănțuit;** Eugene Ionesco, **Regele moare;** Al. Philippide, **Izgonirea lui Prometeu;** Siegfried Lenz, **Modelul,** Editura Univers, București, 1978.

EPISOD (fr. **épisode,** gr. **epeisodion „ceea ce vine din afară”).**

1. ***Acțiune*** secundară accesorie într-o ***operă epică*** ori ***dramatică*** legată de acțiunea principală. **2.** Parte a unei acțiuni dintr-o operă (film în mai multe episoade). În ***drama*** grecească veche, parte a acțiunii delimitată prin intervențiile corului. **3.** Frază muzicală de importanță secundară, intercalată între principalele părți ale unei compoziții, pentru a aduce o variație. **4.** Întâmplare din viața cuiva. **5.** Împrejurare aparținând unei serii de evenimente, formând o unitate (episoadele Revoluției franceze). Structura fiecărui episod dintr-o operă literară ***(roman, poem)*** susține ansamblul creației, unitatea ei. Ex.: episodul uciderii boierului Orheianu din romanul lui M. Sadoveanu **Neamul Șoimăreștilor.**

DTL

MOTIV (fr. **motif,** lat. **motus < movere „a mișca”).**

Modalitate prin care se realizează ***tema*** în ***opera literară.*** **1.** Motivul reprezintă o situație cu caracter de generalitate (de exemplu, încercările la care este supus ***personajul*** în ***basm,*** un personaj (Prometeu, Meșterul Manole), un obiect (de exemplu, oglinda, mănușa etc.), un număr simbolic (trei, șapte, doisprezece), ***o maximă*** sau o formulă (de exemplu, *fortuna labilis* sau *carpe diem)* care se repetă în momente variate ale aceleiași opere sau în creații diferite. Același motiv poate avea semnificații diferite în funcție de autor, ***curent literar, gen, specie*** sau temă. **2.** În ***structuralism,*** motivul desemnează unitatea structurală minimală: *„Tema unei părți indivizibile se numește motiv”* (B. Tomașevski).

Scanned with OKEN Scanner

TEMA 6

SCENE DIN VIAȚA DE IERI ȘI DE AZI

Moto:
Ceea ce a mai fost, aceea va mai fi,
și ceea ce s-a întâmplat se va mai petrece,
căci nu este nimic nou sub soare.
Ecclesiastul I, 9

DEX

Scenă, *scene*, s.f. **1.** Parte mai ridicată și special amenajată în incinta unei săli de spectacole sau în aer liber, unde se desfășoară reprezentațiile. ✦ Expr. *A pune în scenă* = a regiza. ✦ Teatru. ✦ Expr. *A părăsi scena* = **a)** a părăsi profesiunea de actor; **b)** a se retrage dintr-o activitate. **2.** Subdiviziune a unui act dintr-o operă dramatică, marcată prin intrarea sau ieșirea unui personaj. **3.** Fig. Loc unde se petrece ceva. **4.** Fig. Acțiune capabilă de a impresiona pe cineva, de a-i atrage atenția; ***întâmplare interesantă.*** ✦ (Concr.) ***Compoziție*** plastică ***în care sunt de obicei înfățișate mai multe personaje.*** **5.** Fig. Ceartă, ieșire violentă. ✦ Expr. (Fam.) *A-i face cuiva o scenă* = a aduce cuiva imputări violente (cu amenințări, cu lacrimi etc.).
Din fr. **scène,** it. **scena,** lat. **scaena.**

TEXT

ENIGMA OTILIEI

(fragment)

de G. Călinescu

1899 – 1965

Pascalopol dădu invitații pe mâna unei bătrâne servitoare ca să se curețe de praf și să se spele, și dispăru pentru un sfert de ceas. Când se adunară din nou în sala de la intrare, Pascalopol era îmbrăcat într-un costum de oraș. Le arătă casa. Aceeași căutare din apartamentul de la București se regăsea și aici, într-un chip mai rustic. Doi pereți ai sălii erau acoperiți cu două mari șaluri de cașmir, arme numeroase, vechi erau presărate peste tot, de tavanul de grinzi atârnau candelabre cu lumânări de ceară. O vitrină mare conținea pe un rastel numeroase puști de vânătoare. Alături de sală era o cancelarie de moșie, simplă și ordonată. În cealaltă parte se găsea sufrageria. Aceste încăperi dădeau înspre prispa de intrare. Pe o ușă din fundul sălii ieșiră într-un geamlâc ce privea în direcția pătratului cu șuri. Pe acesta se aflau ușile a numeroase alte odăi. Pascalopol le arătă o odaie cu mobilă veche de nuc, care, spunea el, aparținuse mamei sale și rămânea mereu nelocuită. O cameră spre un capăt al coridorului fu destinată lui Felix, alta, la capătul opus, Otiliei. Amândouă erau mobilate cam în același chip, sumbru, masiv și cu o solemnitate rustică, pe care o accentuau grinzile de lemn. Cei trei se întoarseră în sală. Otilia, care o luase înainte, deschisese dulapul cu puști și pusese mâna pe cea mai plină de arabescuri. Într-o clipă, Pascalopol fu lângă ea, cuprinzându-i cu putere brațele.

Scanned with OKEN Scanner

— Domnișoară Otilia, trebuie să fii mereu supravegheată. Puștile le țin totdeauna încărcate.

Felix nu notă atât primejdia, cât îmbrățișarea lui Pascalopol.

Moșierul îi invită în sufragerie. O masă lungă se întindea aproape de la un capăt la altul al odăii, cu două bănci laterale. Masa și băncile, din blăni groase de stejar, erau lucrate în stil țărănesc, cu încheieturi de aschii. Cuiere de lemn și blidare acopereau pereții de jur-împrejur, pline de căni și bliduri țărănești de toate tipurile. O mare plită țărănească cu cuptor, într-un colț, avea un rost mai mult decorativ. Marginea de sus a cuptorului era ticsită cu căni albastre de format mai mare, iar plita însăși slujea de bufet. În sfârșit, lungi culmi roșii atârnau de cele două grinzi laterale ale tavanului. O pânză de in gros era așternută numai într-un capăt al mesei. Pascalopol și Otilia se așezară alături pe o bancă, iar Felix, pe cealaltă dimpotrivă. În loc să aștepte mâncarea, Otilia mușca dintr-un măr mare, găsit pe o tipsie încărcată cu fructe, gustând suplimentar câte un bob de strugure și câte o prună.

— Domnișoară Otilia – o mustră Pascalopol – iar nu ești cuminte. Ai să te-mbolnăvești!

Otilia făcu semn că nu, cu gura plină, și, întorcându-se, se așeză călare pe bancă, cu fața spre Pascalopol.

— Ce păcat că nu e aici cocoana Aglae, să te vadă, zise acesta.

— Cocoana Aglae, pe cât am văzut – observă Felix, mai mult râzând – nu are ochi prea buni pentru Otilia, și mi se pare că nici pentru mine.

— Nu, confirmă Pascalopol, foarte serios. Într-adevăr, cocoana Aglae nu cultivă prea mult virtuțile creștine. Însă dumneata, domnule Felix, ești un om cu desăvârșire independent, și nu văd ce conflicte ai putea avea cu ea. Cu domnișoara Otilia (Pascalopol se întoarse ocrotitor către fată și părea a vorbi numai pentru ea) se schimbă puțin chestiunea. E ceva mai delicat. Dar vom lua măsuri, trebuie să luăm măsuri. Am și vorbit cu Costache. El e un om cam slab, cu ciudățeniile lui, dar bine intenționat, te asigur că e bine intenționat. Nu-l slăbește cocoana Algae. În sfârșit, vom vedea, îți voi spune eu mai pe larg unele lucruri. Și când te gândești (făcu Pascalopol un gest de reproș amical) că toate astea ar putea să nu te mai intereseze, că eu...

Scenă din filmul **Felix și Otilia** (regizor Iulian Mihu).

Oricât s-ar fi silit Felix să nu participe la convorbire, fața lui exprima jena de a nu pricepe despre ce vorbea anume Pascalopol. Acesta tăie fraza și, smulgând un măr de la gura Otiliei tocmai când slujnica aducea castronul cu supă, îl aruncă pe un blid ardelenesc de pe masă.

— Produce mult o moșie? întrebă Felix, numai ca să spună ceva.

— Produce, firește – răspunse Pascalopol tehnic – dacă o exploatezi rațional. Eu cultiv îndeosebi oleaginoase, cu comenzi anticipate din Anglia. Culturile specializate sunt mai rentabile. Pentru asta e nevoie însă de inventar și de mână de lucru selectă. Trebuie să-ți mărturisesc că cu țăranii de pe aici nu prea fac treabă; de aceea vei vedea pe moșie foarte mulți ardeleni. Am și câțiva nemți, unguri, chiar și italieni, asta pentru anume specialități. Grădinăria o fac cu bulgari și cu sârbi. După o bună exploatare, toamna târziu, sunt în măsură să export, și atunci mă duc să-mi ridic banii de-a dreptul în străinătate, la o bancă unde mi se face un cont. Am și eu dreptul să mă recreez.

— Cum aș vrea să merg în străinătate! se văită Otilia.

Pascalopol puse mâinile cu devotament la piept și zise:

— Domnișoară Otilia, poruncește. Am de la moș Costache învoirea să te răpesc oricând.

Otilia nu răspunse la această propunere, deviind chestiunea.

— Ai cai la moșie, pot să devin amazoană?

— Este, este, cum să nu, îți rezerv unul cu totul blând.

Scanned with OKEN Scanner

— Eu – zise Felix – n-am altă dorință decât să dorm în fân. Am stat numai câteva ceasuri într-o șură, la o excursie, și de atunci otava mi se pare cel mai bun culcuș.

— Și eu – sări Otilia – vreau să merg în șură, trebuie să fie foarte nostim.

— O, de asta n-ai nici o grijă – o liniști Pascalopol – fân avem destul. Însă, sper că nu vei dispreți odaia pe care ți-am pregătit-o. Știi c-avem și un pian, ceea ce n-are șura...

— Pascalopol – admiră Otilia pe moșier – totdeauna ai fost *chic!*

— Dumneata – zise Pascalopol lui Felix – după ce te odihnești, te poți plimba pe moșie. Dau ordin să-ți dea o brișcă, dacă vrei, îți dau chiar un cal cuminte... nu te teme... Îți dau ș-o călăuză... aci devii numaidecât călăreț.

Felix mulțumi, rezervându-și să se gândească, însă nu putu să nu remarce că Pascalopol îi făcea un program deosebit, izolat de al Otiliei. Asta îl indispuse, fiindcă aici i se părea locul cel mai bun de a se apropia mai mult de Otilia. Pascalopol le recomandă să se odihnească un ceas după-masă, până ce el pune puțin la cale treburile moșiei, și, luându-i pe amândoi de braț, îi scoase în coridor. Felix fu condus la odaia lui, dintr-un capăt.

— Acum – zise Pascalopol Otiliei – să te duc și pe dumneata!

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Identificați personajele și relațiile dintre ele, așa cum apar în acest episod al călătoriei la moșia lui Pascalopol din Bărăgan.
2. Analizați cadrul în care sunt introduse personajele și mijloacele cu ajutorul cărora este construit.
3. Explicați scopul urmărit de autor prin alternarea descrierii cu narațiunea și dialogul.
4. Căutați în scena de viață surprinsă de romancier elementele care produc și întrețin impresia de autenticitate.
5. Comentați atitudinea față de natură a tinerilor citadini.
6. Căutați în text argumentele cu ajutorul cărora să ilustrați faptul că Pascalopol este o gazdă atentă, un fermier model și un administrator modern.
7. Disociați, pe baza comportamentului lor, caracterul și modul în care cei doi bărbați își trăiesc și își manifestă iubirea.

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. Publicat în 1938, romanul **Enigma Otiliei** prezintă fapte și întâmplări din societatea bucureșteană, de la începutul secolului al XX-lea. Otilia, tânără orfană, este iubită, în chipuri diferite, de tutorele ei, bătrânul Costache Giurgiuveanu, de Leonida Pascalopol, moșier în vârstă și prieten cu Giurgiuveanu, și de tânărul Felix Sima, student la Medicină. Totodată, Otilia este dușmănită de rudele tutorelui ei, de teamă că le-ar putea răpi, prin moștenire, averea lui Giurgiuveanu.

Subiectul romanului are la bază intrigile care se țes în jurul acestei moșteniri, intrigi ale căror victime devin atât moș Costache, cât și Otilia. Complementar conflictului provocat de lupta pentru moștenire, există un al doilea conflict, erotic, sub aspectul unei competiții între tânărul Felix și mai vârstnicul Pascalopol, amândoi îndrăgostiți de Otilia. Povestea de iubire este înscrisă pe un fundal social, ilustrat de celelalte personaje ale romanului. Dar personajele figurează și o tipologie umană, de o mare complexitate psihologică. Reține atenția, în primul rând, psihologia avarului, întruchipat de moș Costache. Nu mai puțin importante sunt: psihologia arivistului, Stănică Rațiu; psihologia senilului, Simion Tulea; psihologia arieratului, Titi Tulea; psihologia fetei bătrâne, Aurica; psihologia îndrăgostitului matur, Pascalopol; psihologia adolescentului, în varianta ei feminină, prin Otilia, sau masculină, prin Felix etc.

Observator al umanului și al conflictelor care îl agită, G. Călinescu este totodată un fin observator al cadrului material al vieții: arhitectura, mobilierul, vestimen-

Scanned with OKEN Scanner

tația, obiectele decorative, bijuteriile, coafura, tapiseriile, vesela, toate acele lucruri ce compun un mediu familiar, în care se poate citi starea socială, pregătirea intelectuală sau sensibilitatea estetică a posesorului lor. Ca și în romnul balzacian, al cărui model a fost preluat de autor, obiectele ce înconjoară personajele sunt descrise minuțios, spre a fixa astfel un mediu semnificativ pentru identitatea eroilor săi. Mediul descris nu este o prezență întâmplătoare, ci compune un decor în care sunt înscrise scene de viață. Fundalul acesta devine un conotator al scenei și al locatarului, cum se întâmplă, de exemplu, în episodul reprodus, referitor la locuința rurală a lui Pascalopol.

2. Numai trei dintre personajele romanului sunt prezente în acest fragment, în care se relatează călătoria lui Pascalopol, însoțit de Otilia și de Felix, la moșia lui din Bărăgan. În structura romanului, citadin prin excelență, vizita la țară a celor doi adolescenți reprezintă un moment atipic, dar, prin aceasta, cu atât mai important, deoarece are valoarea unei situații de contrast. Dislocați din mediul urban, în contact cu natura, tinerii descoperă o altă lume, dar și o dimensiune necunoscută a propriei ființe: bucurii și efuziuni neîncercate încă. Este o scenă a orizontului deschis, îndepărtat și îmbietor, plină de promisiunile unor trăiri ce le agită simțurile: vor dormi în fân și vor călări. Firea tinerilor, contemplativă la Felix sau exuberantă la Otilia, scapă acum de sub controlul exercitat de convențiile sociale, regăsindu-și o autenticitate pe care mediul citadin, cu regulile sale severe, nu era de natură să o încurajeze.

În pofida acestei relaxări datorate schimbării de cadru, viața afectivă le reduce gradul de libertate. Cei doi bărbați îndrăgostiți de Otilia nu reușesc să își reprime suspiciunile, fiecare urmărind atent, dar cu discreție, gesturile și replicile celuilalt. Spre deosebire de ei, pe Otilia natura pare să o elibereze, e spontană și face gesturi neconvenționale, pe care Pascalopol le explică prin absența cadrului coercitiv, asociat, deloc întâmplător, cu numele mătușii Aglae:

În loc să aștepte mâncarea, Otilia mușca dintr-un măr mare, găsit pe o tipsie încărcată cu fructe, gustând suplimentar câte un bob de strugure și câte o prună.

— Domnișoară Otilia – o mustră Pascalopol – iar nu ești cuminte. Ai să te îmbolnăvești!

Otilia făcu semn că nu, cu gura plină, și, întorcându-se, se așeză călare pe bancă, cu fața spre Pascalopol.

— Ce păcat că nu e aici cocoana Aglae, să te vadă, zise acesta.

3. Dincolo de relațiile dintre personaje, atrage atenția interiorul în care se desfășoară scena. Elementele cadrului sunt descrise minuțios, devenind astfel extrem de reale, de concrete:

Moșierul îi invită în sufragerie. O masă lungă se întindea aproape de la un capăt la altul al odăii, cu două bănci laterale. Masa și băncile, din blăni groase de stejar, erau lucrate în stil țărănesc, cu încheieturi de aschii. Cuiere de lemn și blidare acopereau pereții de jur-împrejur, pline de căni și blidurî țărănești de toate tipurile. O mare plită țărănească cu cuptor, într-un colț, avea un rost mai mult decorativ. Marginea de sus a cuptorului era ticsită cu căni albastre de format mai mare, iar plita însăși slujea ca bufet. În sfârșit, lungi culmi roșii atârnau de cele două grinzi laterale ale tavanului. O pânză de in gros era așternută numai într-un capăt al mesei.

Impresia de real palpabil este, în primul rând, urmarea faptului că spațiul se încarcă vizibil cu obiecte, enumerate atent: *masă, bănci, cuiere, blidare, căni, bliduri, plită, cuptor, bufet, culmi, grinzi, pânză.* Autorul nu face, totuși, o simplă inventariere, dând fiecărui obiect câteva caracteristici sugestive, ce îi fixează identitatea. Masa, de pildă, e lungă și, ca și *băncile laterale*, a fost lucrată din *blăni groase de stejar; marginea de sus a cuptorului e ticsită cu căni albastre de format mai mare*, pânza este din *in gros* etc. Obiectele reprezintă mai mult decât un fundal, un decor în care se desfășoară scena. Ele capătă o funcție, joacă un rol, intervin în acțiune, determinând reacții ale personajelor:

Otilia, care o luase înainte, deschisese dulapul cu puști și pusese mâna pe cea mai plină de arabescuri. Într-o clipă, Pascalopol fu lângă ea, cuprinzându-i cu putere brațele.

— Domnișoară Otilia, trebuie să fii mereu supraveghetă. Puștile le țin totdeauna încărcate.

Pe fondul acestor mișcări, al căror resort ține de relațiile dintre oameni și obiecte, este consemnată frecvent reacția interioară a personajului, dinamica afectelor sale: *Felix nu notă atât primejdia, cât îmbrățișarea lui Pascalopol.*

4. Caracteristica lui G. Călinescu pare să fie dată tocmai de această capacitate de a vizualiza mișcarea personajelor într-un decor, și el puternic vizualizat. Impresia vizuală este însă o iluzie construită și susținută sistematic de autor, mai ales datorită modului în care operează cu detaliul. Dar cadrul, dincolo de acest efect estetic, cumulează și alte funcții. Cea mai importantă dintre ele este funcția de caracterizare. Interiorul casei lui Pascalopol este o formă de a sugera modul de a fi al proprietarului,

Scanned with OKEN Scanner

avertizându-ne în legătură cu rafinamentul personajului, cu gustul său estetic cultivat, cu un simț al armoniei și al echilibrului, dar și cu discreția lui, cu lipsa de ostentație, cu oroarea față de tot ceea ce ar putea fi stridență.

Ca și în romanele lui H. de Balzac, elementele cadrului în care se mișcă personajele îndeplinesc și o funcție de datare și de localizare a evenimentului epic. În secvența analizată, datarea este mai puțin importantă, deoarece făcuse obiectul altor secvențe anterioare. ***Funcția de localizare,*** în schimb, nu este neglijată, prin nota rustică a interiorului descris fiind semnalată chiar intenția proprietarului de a marca apartenența locuinței la mediul rural, pe care decorul compus îl stilizează, îl rafinează, îl înnobilează.

n. 1945

TEXT

CALPUZANII

de Silviu Angelescu

(fragment)

Iară cându au fost 24 deni mai 7297, isprăvind Meimar-bașa de făcut acel șadârvan cu ape săritoare, lângă care-au mai zidit și-un chioșc, cum au poftit Vodă, să aibă unde bea cafea, au mersu acolo cu toată boierimea și cu alai pentru priveală. Și, pe când au ajunsu, au venit întunecime mare de soare, eclipsis, că l-au mâncat vârcolacii, și-au ieșit oamenii cu tingiri, cu oale, cu ce-au avut, și-au bătut în ele, și-au sunat din tălăngi, și-au dat din pistoale, iară pe la biserici au tras clopotele și abia-abia, după ceasuri de vreme, l-au lăsat aceia de s-au mai luminat. Și-atâta au rămas de pe Mavrogheni, acea biserică ce-au ridicat-o-n capul Podului Mogoșoaiei, făcându bolniță alături și cimitir, ba și-o cișmè au zidit. Și-au îngrădit locul în jur să se ție târg acolo, pentru care-au ridicat luișI un foișor în mijlocul meidanului unde, șezând pe tron, făcea ziceri către oameni de dădeau jalbe la domnie. Așa au făcut și-ntr-o duminică, cându au fost adunare mare de oameni în târgul mavroghenesc, obște venită de prin satele din Vlașca. Fiindu sobor, au venit Vodă să șază-n foișor și aceia, avându foamea scrisă cu galben pe obraji și fiindu și cam rupți la straie, au prins a se văicări de biruri, zicându:

– Aoleu, aoleu, că nu mai răzbim cu dările că sunt grele și nu mai avem de unde c-am rămas goi!

Și, dacă i-au tălmăcit Tănase, au făcut Vodă semn din mână c-are să le cuvânteze și, dac-au tăcut mulții, au prinsu a zice grecește, iară Tănase au tâlcuit cu glas mare, c-avea glas foarte bun, care se auzea de foarte departe:

— Ce vă tânguiți de biruri, oameni buni? Și ce vă jeliți c-ați rămas goi? Că pentru nechibzuința voastră sunteți dezbrăcați. Ia să ne mai și cârpim, că nu putem să ne tot înnoim! Că banii ce se strâng din dări se dau la-mpărăție, iară din ce-au mai prisosit iată câte binefaceri am săvârșit! Ori oți fi orbi de nu vedeți toate câte s-au ridicat? Uite, colo, cișmè! Pentru mine făcut-am, bre, au pentru voi? Și tiparniță pentru mine făcut-am au pentru voi? Și biserica-ceea, pentru mine făcut-am, bre, au pentru voi? Și bolniță, iată colo, pentru mine făcut-am, bre, au pentru voi? Și cimitir de-ngropăciune, care-l vedeți, pentru mine făcut-am, bre, au pentru voi?

Și, dac-au auzit aceia și de cimitir, au priceput gâcitura ce-au fost că, fiindu în jurul foișorului mulțime mare de arnăuți într-armați, și-au luat seama umbletelor și-au tăcut din jelete, ca să nu mai aibă

Scanned with OKEN Scanner

a-și boci și morții, că le venea cimitirul lui Vodă cam peste mână...

Tot într-acea vreme, umbla Dumitrăchiță și-i dădea îndemn lui Grigoraș să cânte viața și faptele lui Vodă zicându de Vodă cum s-au tânguit către dânsul c-are să rămâie necunoscut vremilor din lipsa cărturarilor, c-ar fi vrut a-și avea pe un Virgilie al său, să-l scrie-n cartea vitejiei și s-ajungă în toată lumea vestit și cunoscut. Și, ca să-l înduplece, tot stăruia zicând de Vodă să-l ție-n dragoste și-n cinste, care-s vădite. Nu l-au dus odată însuși Vodă cu rădvanul în preumblare până la grădinile bănesei Ancuța, unde-au și petrecut?

Și s-au pus Grigoraș și-au închipuit, cu multă trudă și sfărmare de cap, că nu puțin au asudat să afle ce nu erea, nește stihuri în care l-au proslăvit pe Vodă. Curgeau în ele laudele ca gârla, măcar că vorbele ce le zicea pe nemica nu se rezimau și nici într-o băgare de seamă nu se ia. N-au avut el greață a minți pentru pricina c-au fost cântecul cu chichițe, că unele vorbe, desfăcându-se, alta ziceau, nu laude. Dară atunci nu s-au cunoscut acel ascunziș, că nu i-au pătruns meșteșugul, cum au fost făcută cântarea-n două părți, care fățiș ziceau una iară dosiș alta, ce toți au crezut să fie cântare de laudă. Au slăvit el pe Vodă nu fiindu lacom de câștig, că lăudător plătit n-au fost, măcar că i-au datu Vodă o mie de bani de argint, ruble rusești cu chipul împărătesei Catrina, câte unul pentru fiecare stih. Numai n-au vrut Grigoraș să primească, ce i-au trimis îndărăt, zicându cuvânt către Dumitrăchiță că nu face, că nu-s de aur, și i-ar aduce necinste lui Vodă de i-ar primi, că ar fi înțelesul că s-au străduit dânsul prea puțin! Acea cântare de slavă, pentru care nu s-a îndurat Vodă să-i dea aur, oricât de groase le-au spus Grigoraș, și le-au gogonețat, nu i-au părut prea mult lui Mavroghene, cum au și zis Perdicarului, că prea au zis în scurt Grigoraș și cu grabă, de n-au stăruit el să le spuie mai cu de-amăruntul.

Acel Perdicaru, gâcitorul, auzind așa, însuși s-au pus și-au scris un pomelnic lung, grecește, pe-nțelesul că erea Vodă lumina lumii și călăuza noroadelor, apărător al dreptei credințe și ziditor de biserici întru slava lui Dumnezeu cel adevărat. Și-au datu și el acele stihuri lui Vodă, nădăjduind răsplată mare să capete, pre Smaranda Șarkan de nevastă. Și cu umilință i-au zis că s-au încercat și el, iară dacă pe undeva n-are să-i placă, să-i spuie locul ca să le mai dreagă și să le mai îndrepteze. Și-au cititu Vodă toată acea scrisoare, fiindu zece fețe, dară nu i-au plăcut, zicându Perdicarului c-au fost prea multă zeamă și dumicați cam puțintei! Și-au luat condeiul și-au ștersu tot, numai numele unde i-au fost au lăsat, Maurocenus, zicându că atâta face să rămâie peste trecerea timpului!

Plimbarea lui Nicolae Vodă Mavrogheni în butcă trasă de cerbi pe ulițele Bucureștilor

Scanned with OKEN Scanner

Auzind acelea, Perdicarul au stat năuc și numai nițeluș au mărunțit din buze, dară vorbă n-au zis, că-i luase graiul, socotind, poate, c-ar putea să pață și vrun necaz. Așa s-au descotorosit Vodă de dânsul și nimică nu i-au mai dat, însă cântecele le-au dat la tipariță de le-au scris cu slovă și-adeseori poruncea lui Tănase să-i mai cetească.

Tot pe acea vreme, trecând către Stambul un neamț, sol de-al împăratului, l-au primit Vodă la Curte cu multe țeremonii de-au grăit în Divan. Și-au povestit Tănase, care-au fost tâlmaci, c-au vorbit acela cu multă-nțelepciune, vrându a-i da de-nțeles că-mpăratul are grija celor de sunt în țară și, dac-o fi o nevoie, poate stărui la Poartă pentru durerile țării, ce-or fi. Însă Vodă n-au prea luat aminte, ce tot lăuda pe sultanul și stăpânirea turcească, zicându că-s foarte bune, iară în țară, s-au fălit către solul, altă mai bună potrivire decât ce-au făcut el nici au fost, nici este, nici poate fi. Și-acestea se cunosc și pe dragostea supușilor, că-l țin în slavă și-n cinste, au mai zis Vodă, că are sfătuitor duh trimis de la Dumnezeu. Și, pentru dovadă, au făcut semn lui Tănase de-au citit către solul stihurile Perdicarului, că spuneau acelea răzvedit. Dintru acel sfat, întorcându-se solul nemțesc la-mpăratul, multe vorbe rele-au zis de Mavrogheni, c-au mai aflat de prin unii de isprăvile și făptuirile sale, zicându-și de cum umbla în caretă trasă de căpriori, care nu prea-i firesc lucru, că nici împărați n-au fost cu așa apucături...

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Delimitați secvențele fragmentului și dați-le un titlu potrivit.
2. Comentați semnificația fiecărei scene și semnificația lor ca ansamblu.
3. Identificați elementele de legătură care fac din toate aceste scene un ansamblu.
4. Analizați cuvântarea lui Vodă adresată țăranilor din Vlașca, urmărind logica enumerației.
5. Explicați relația lui Vodă cu supușii și cu sine însuși.
6. Caracterizați-l pe Vodă Mavrogheni.
7. Realizați, în scris, o paralelă pe tema eroului civilizator și a antieroului sau a impostorului, comparându-l pe Mavrogheni cu Ștefan cel Mare din Frații Jderi.
8. Explicați titlul romanului.

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1 Publicat în 1988, **Calpuzanii** este un roman postmodern, de factură parodică, stratificat pe mai multe nivele de lectură. Ca urmare a modului în care este construit, poate fi citit într-o cheie a comicului sau a tragicului. Deși întâmplările evocate sunt datate istoric și plasate în epoca fanariotă, în timpul domniei lui Nicolae Mavrogheni, ele ies de sub incidența timpului și, prin semnalarea caracterului lor recurent, deschid tema istoriei ca repetiție. Limbajul, amintind prin articulații de stilul caustic al cronicarilor munteni, evenimentele, personajele, vestimentația, arhitectura, obiceiurile, cadrul, în general, par să fie înscrise în structura unui roman istoric, într-un trecut anume, pitoresc și decadent. Dar un întreg sistem de conotații – în primul rând, maxima sau proverbul, care generalizează, apoi tehnica aluziei și a insinuării, precum și analogia scenelor istorice, care sugerează coincidențe comportamentale și de mentalitate, – dislocă semnificația evenimentelor, orientându-le către prezent. Prin această grilă de lectură, romanul a putut fi receptat la apariție ca un pamflet politic pe tema principelui nebun și a epocilor bolnave.

Nicolae Mavrogheni, personajul principal al romanului, a lăsat în amintirea contemporanilor imaginea unui despot lacom, imprevizibil și extravagant, însetat de măreție, un fel de Caligula balcanic, care și-a făcut calul boier și căruia îi plăcea să se plimbe prin București într-o caleașcă trasă de cerbi.

Scanned with OKEN Scanner

Intriga este țesută în jurul conspirației unui grup de boieri cărturari, care, cu ajutorul unui argintar din Sibiu, fabrică bani falși și îi introduc în transportul peșcheșului către Poartă, în locul banilor autentici, pentru a-l compromite pe Mavrogheni în ochii turcilor. Revolta supușilor, condusă de adevăratul erou al romanului, pitarul Sotir Mogoșanu ot Glavacioc, este expresia de valoare simbolică a conflictului dintre domnitor și propriul popor.

2. Fragmentul reprodus schițează, prin juxtapunerea câtorva scene sugestive, figura lui Nicolae Mavrogheni, surprins în ipostaza conducătorului obsedat de propria imagine și de mijloacele prin care ea trebuie construită și impusă. Convins că este un ctitor de țară, un erou civilizator, nu sesizează neconcordanța propriei proiecții cu realitatea. Astfel, zidind foișoare și fântâni arteziene, într-o perioadă de sărăcie, își sărăcește și mai tare poporul, pe care îl obligă apoi să tacă prin amenințări:

Și biserica-ceea, pentru mine făcut-am, bre, au pentru voi? Și bolniță, iată colo, pentru mine făcut-am, bre, au pentru voi? Și cimitir de-ngropăciune, care-l vedeți, pentru mine făcut-am, bre, au pentru voi?

Și, dac-au auzit aceia și de cimitir, au priceput gâcitura ce-au fost că, fiindu în jurul foișorului mulțime mare de arnăuți într-armați, și-au luat seama umbletelor și-au tăcut din jelete, ca să nu mai aibă a-și boci și morții, că le venea cimitirul lui Vodă cam peste mână.

Ctitoriile mavrogheneşti urmau să îi poarte faima în veac, dar aceasta trebuia să fie totodată cântată în versuri de oamenii vremii sale. De aceea, Vodă își alege lăudători dintre lingușitorii din preajmă: *umbla Dumitrăchiță, și-i dădea îndemn lui Grigoraș să cânte viața și faptele lui Vodă, zicându de Vodă cum s-au tânguit către dânsul c-are să rămâie necunoscut vremilor din lipsa cărturarilor, c-ar fi vrut a-și avea pe un Virgilie al său, să-l scrie-n cartea vitejiei și s-ajungă în toată lumea vestit și cunoscut.* Dar cât de mari ar fi vorbele ce caută aceștia să zică despre el, nu i se par de ajuns: *... oricât de groase le-au spus Grigoraș, și le-au gogonețat nu i-au părut prea mult lui Mavroghene cum au și zis Perdicarului, că prea au zis în scurt Grigoraș și cu grabă, de n-au stăruit el să le spuie mai cu de-amăruntul.*

Mavrogheni devine prizonierul propriilor iluzii, ajungând să confunde neadevărul lingușirii cu adevărul. Spirit suficient și nepregătit pentru rolul pe care îl joacă, Mavrogheni nu are îndoieli, nu este tulburat de întrebări, trăind, de fapt, într-o lume părelnică, a vorbelor, paralelă, dar nu coincidentă, cu lumea reală. Acest lucru devine evident în cuvântarea pe care i-o adresează solului nemțesc, spunând că *altă mai bună potrivire decât ce-au făcut el nici nu au fost, nici este, nici poate fi.* În felul acesta, Mavrogheni ajunge un simbol al antieroului, pentru că, deși ridicat de destin într-un loc înalt și învestit cu o funcție ordonatoare, nimic din substanța lui nu-i de natură să îl susțină și să îl facă apt pentru actul cerut celui chemat să modeleze istoria și soarta unui popor. Într-un fel, personajul poate fi considerat o replică a eroului pe care îl întruchipează Ștefan cel Mare din **Frații Jderi,** o întoarcere pe negativ a atributelor recunoscute acestuia de Mihail Sadoveanu. Un singur exemplu poate fi elocvent: modul în care eroul, pe de o parte, antieroul, pe de altă parte, intră în relație cu mulțimea. Dacă Ștefan convertește accidentul nașterii copilului, în timp ce vorbea mulțimii, într-un moment simbolic, de anticipare a viitorului spre care dorește să își ridice poporul, Mavrogheni, adresându-se jălbarilor din Vlașca, le propune cimitirul ca soluție de rezolvare a dramei lor. Cei doi operează cu sisteme diferite de valori, care se traduc, de fapt, în opoziția viață–moarte, ordine–dezordine, înălțare–coborâre.

3. Fragmentul analizat, ca și întregul roman, este susținut și de un spectacol al limbajului, mai ales prin particularitățile arhaice și populare ale registrului lexical. Limbajului îi este rezervată funcția de a reprezenta atât lumea evocată, cât și personajul. Din acest motiv, universul verbal – al naratorului, dar și al personajelor – poartă semnele specifice ale timpului istoric. Numeroase arhaisme, îndeosebi de origine turcească și grecească, dar și de origine slavonă, sunt folosite pentru a sugera parfumul epocii: **deni** = zi, **meimar-basa** = arhitect-șef, **șadârvan (cu ape săritoare)** = fântână arteziană, **bolniță** = spital, **meidan** = maidan, **sobor** = adunare, **arnăuți** = soldați de origine albaneză, **rădvan** etc. Alături de forme populare ca: **priveală, chichițe, răzvedit, să șază, a răzbi, dosiș, dumicați, puțintei, să pată** etc., arhaismele dau expresivitate și relief stilistic frazei, contribuind la realizarea unui tip anume de imagine, savantă și populară în același timp. Limba **Calpuzanilor** nu este o limbă veche, ci o limbă făcută să pară veche, slujind ca instrument mimetic intenției de reconstituire a unei lumi care astăzi poate părea exotică.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII LA TEMĂ

1. Vom înțelege prin ***scene din viață*** acțiuni epice sau dramatice, de valoarea unui episod, în care unul sau mai multe personaje participă la o întâmplare semnificativă pentru lumea căreia îi aparțin. O scenă poate fi construită prin trasarea unui cadru – de natură, social, de interior etc. – care înscrie într-un spațiu anume întâmplarea, spațiu asociat, de regulă, unui moment istoric definit, destinat să fixeze întâmplarea într-un timp determinat. Pe această dublă coordonată, a spațiului și a timpului, proprie oricărei scene, sunt proiectate personajele, simboluri ale umanului, ale căror mișcări, replici, reacții etc., divulgă atitudini și trăiri stimulate de relațiile stabilite între personaje.

În acest cadru de viață totul devine semnificativ, inclusiv detaliile care – cum am văzut în romanul lui G. Călinescu – au propria forță de inducție, de sugestie, dezvoltând înțelesuri care sporesc sensul de bază al scenei. Nu numai ce face sau ce spune Pascalopol este de natură să îi dezvăluie identitatea, ci și amănuntele interiorului locuit de el îi sugerează modul de a fi: cultura, sensibilitatea, rafinamentul, discreția, echilibrul. Pe lângă această funcție rezervată detaliilor componente ale unei scene, acestora le revine și sarcina de a realiza și întreține o iluzie a autenticității, deci un efect estetic construit în mod deliberat de autor.

2. Scenele sunt legate între ele prin relații logice sau cronologice, într-o succesiune de natură să ilustreze ***devenirea*** vieții și cauzele acestei deveniri. Relațiile dintre personaje se schimbă și, o dată cu ele, echilibrul vieții pe care o figurează literatura se modifică. Prăvălirea stâncii peste casa Irinucăi are ca urmare fuga copiilor, deci o călătorie. În cursul acesteia, copiii au de înfruntat capriciile unei vremi schimbătoare și oboseala drumului, deci un rău; dar răul abătut asupra lor este urmarea răului săvârșit de ei și a sentimentului de vinovăție sau de teamă ce i-a îndemnat să fugă. Am amintit acest exemplu pentru că ilustrează atât existența unei relații logice, cât și a unei relații cronologice între momentele acțiunii epice.

3. Dar prin ***scene de viață*** trebuie să înțelegem și ***imagini ale vieții*** construite cu mijloacele literaturii, proiecții în ideal ale unui real observat de autor, fie direct, fie intermediat de imagini anterioare sau de documente. Dacă evenimentele evocate de G. Călinescu în **Enigma Otiliei** sunt relativ contemporane cu autorul și ne permitem să vorbim despre un real observat, cele evocate în **Calpuzanii** aparțin unui trecut, deci unui moment anterior experienței de viață a autorului, și, în cazul acesta, ca și în romanul istoric sadovenian, imaginea lumii evocate este una reconstituită, dedusă prin cercetarea documentelor de epocă.

Și într-un caz, și în celălalt, rezultatul este asemănător: surprinderea unui spectacol al vieții, cu tensiunile și conflictele specifice acesteia, care nu este evocat gratuit, ci pentru a dezvălui semnificații mai generale pentru condiția umană, pentru modul în care sunt trăite, în conjuncturi diferite, marile experiențe ale ființei umane: iubirea, călătoria, cunoașterea, formarea, suferința, creația etc.

4. Interesul pentru marile experiențe umane dezvăluie existența unor ***valori constante*** ale literaturii pe care le desemnăm, în mod obișnuit, prin termenul de ***teme ale literaturii.*** Dar iubirea, ca temă literară, se dovedește a face obiectul unui paradox, pentru că, deși trăită asemănător, este totodată trăită diferit. **Sara pe deal** și **Romeo și Julieta** surprind în egală măsură o mare iubire, dar iubirea este înscrisă în contexte diferite: un cadru natural, în idila eminesciană, și un cadru social, în tragedia shakespeariană. Înscrierea în cadre diferite este echivalentă unei asocieri dintre o valoare constantă – iubirea – și o valoare variabilă – contextul sau conjunctura în care este trăită experiența. Dubla coordonată a evenimentului, spațială și temporală, funcționează ca un factor de flexiune care creează diferența. Diferitul pe care îl introduc variabilele vieții devine evident în scenele articulate de opera literară.

Lecția literaturii, pe care o descifrăm în ***scenele din viața de ieri și de azi,*** ar fi că ființa noastră gravitează pe orbita aceloraşi experiențe fundamentale, reprezentând constante ale vieții, arhetipuri, dar că, prin timp și spațiu, conduita umană capătă determinări diferite. În felul acesta se explică

Scanned with OKEN Scanner

de ce marile teme literare se transcriu în scene de viață, altele de la o epocă la alta, de la o cultură la alta, făcând sesizabilă o dublă solicitare a omenescului, ce tinde să rămână egal cu sine, repetându-se la infinit, și totodată să fie altceva, ca urmare a sincronizării sale cu procesul de devenire a lumii.

DESCRIERE (fr. **description**, lat. **describere „a zugrăvi, a descrie"**).

1. Mod de expunere literară constând din prezentarea plastică a unor obiecte, peisaje, fenomene sau ***personaje*** prin intermediul limbajului. Descrierea unui personaj se realizează prin ***portret***. Primul teoretician al descrierii a fost Lessing **(Laokoon)**. De la începuturile ei, descrierea este cuprinsă în ***genul epic*** (ex. descrierea scutului lui Ahile în **Iliada**). În lirică, descrierea apare îndeosebi la creatorii care tind să apropie ***poezia*** de artele plastice pe baza principiului horațian *ut pictura poesis („poezia, ca și pictura")*: la parnasieni și în pastelurile lui V. Alecsandri, G. Coșbuc, I. Pillat etc. Autori de descrieri în proză sunt A. I. Odobescu, C. Hogaș, M. Sadoveanu ș.a. **2.** ***Operă literară*** sau fragment dintr-o operă literară realizată pe baza acestui mod de expunere.

DTL

LUME

Simbolismul lumii cu cele trei niveluri ale ei: ceresc, terestru și infernal, corespunde cu trei niveluri de existență sau cu trei moduri de activitate spirituală. În felul acesta, viața interioară este proiectată în spațiu, potrivit procesului general de formare a mitului. Aceste lumi situate în spații imaginare se definesc unele în raport cu celelalte: lumea de jos, de dedesubtul lumii de sus, și, între ele, lumea intermediară. Limbajul acesta, ca și această localizare pe verticală, înscrie cele trei lumi într-o mișcare și o dialectică ascensionale, care accentuează semnificația lor psihică și spirituală. De la lumea de sus, cea intermediară își primește lumina, care se oprește la nivelul ei și nu coboară la lumea de jos; dar o primește doar pe măsura dorinței, deschiderii sau orientării sale. Ea cunoaște drumuri de umbră, acele fisuri morale, simbolizate prin crevase stâncoase, pe unde poate să alunece spre infern.

DS

SCENĂ (fr. **scène**, lat. **scena**, gr. **skene „adăpost, refugiu"**).

1. Podium, spațiu ridicat față de nivelul sălii, pe care se montează decorurile și unde se reprezintă un ***spectacol*** teatral sau de alt gen. **2.** Subdiviziune a unui ***act*** dintr-***o piesă de teatru***, delimitată, în genere, fie prin plecarea sau intrarea unui ***personaj***, fie prin modificarea locului sau a timpului ***acțiunii***. Scena reprezintă, de asemenea, o unitate de construcție a piesei, caracterizată prin unitatea și tensiunea acțiunii conținute în ea, chiar atunci când nu se modifică numărul personajelor aflate în scenă. Necunoscută în teatrul medieval, împărțirea piesei în scene a reapărut în Renaștere, după modelul antic al tragediilor lui Seneca. În terminologia teatrului românesc de la începutul sec. XIX, purta denumirea de *cort* (cuvântul grecesc înseamnă și *„scenă"*, și *„cort"*). **3.** Prin extensie, scurtă etapă în desfășurarea unei ***opere literare*** – de orice fel, nu numai din cadrul genului dramatic – în care are loc o singură întâmplare, într-un cadru neschimbat.

DTL

PERSONAJ (fr. **personnage**, lat. **persona „mască de teatru, personaj, rol, actor, funcție, demnitate, caracter, personalitate, persoană"**).

Persoană prezentată după realitate sau rod al ficțiunii, care apare într-o ***operă*** epică sau dramatică. Personajul poate fi definit din perspectivă morală (ca raport dintre om și el însuși), sociologică (raportul dintre individ și colectivitate), ontică sau filosofică (raportul dintre individ și univers) și estetică (raportul dintre realitate și convenția literară). Personajul este denumit ***erou*** atunci când se află în centrul acțiunii și polarizează afectivitatea cititorului. Personajele pot fi clasificate după locul ocupat în economia operei (principale, secundare, episodice), după semnificația etică (pozitive, negative), din punctul de vedere al raportului cu realitatea (fantastice, legendare, alegorice, istorice, autobiografice, picarești etc.).

Genul și ***specia literară*** determină în parte specificul personajului (măreț în ***tragedie***, complex în ***roman***, unilateral în ***schiță***).

DTL

BIBLIOGRAFIE

1. LECTURI RECOMANDATE

Ion Ghica, **O călătorie de la București la Iași înainte de 1848;** V. Alecsandri, **Balta Albă, Istoria unui galbân;** Nicolae Filimon, **Ciocoii vechi și noi;** Ion Marin Sadoveanu, **Sfârșit de veac în București;** G. Călinescu, **Cartea nunții;** Gabriela Adameșteanu, **Dimineața pierdută;** proză scurtă de Mircea Nedelciu sau Cristian Teodorescu; Honoré de Balzac, **Iluzii pierdute;** Alexandr Soljenițîn, **Arhipelagul Gulag.**

2. REFERINȚE CRITICE

a. Dan Grigorescu, Sorin Alexandrescu, **Romanul realist în sec. al XIX-lea,** Editura Enciclopedică Română, București, 1971;

b. Erich Auerbach, **Mimesis,** ELU, București, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

SCHIȚĂ RECAPITULATIVĂ

LITERATURA

ACT DE COMUNICARE

- formă specifică și normată de comunicare ≠ comunicare curentă;
- cu forme expresive de organizare a enunțului, oral sau scriptural, clasificate pe genuri și specii;
- caracter ficțional;
- recurge la limbajul figurat pentru a produce *imagini*;
- stilul, oral sau scriptural, este puternic individualizat.

ACT DE CUNOAȘTERE

1. Încearcă să surprindă:

a) omul și lumea lui

- interioară, subiectivă, a proceselor sufletești;
- exterioară, obiectivă, pe care o reprezintă societatea;
- lumea poate fi evocată într-o viziune:
  - realistă;
  - fabuloasă;

b) omul și vârstele lui

- copil;
- tânăr;
- matur;
- bătrân;

- în ipostază masculină;
- în ipostază feminină;

c) omul cu experiențele proprii diferitelor vârste

- jocul;
- iubirea;
- cunoașterea;
- creația;
- moartea;
- comunicarea.

experiențele pot fi:

- tragice;
- comice.

Semnalează complexitatea omenescului pe care îl ilustrează cu ajutorul personajelor.

2. Spectacolul lumii ajunge astfel să fie refăcut prin literatură și transcris prin:

- scene;
- întâmplări;
- conflicte;
- probleme;
- chipuri umane;
- medii sociale;
- experiențe.

Scanned with OKEN Scanner

REALITATE ȘI FICȚIUNE

JOC, JOACĂ — Johan Huizinga: *Homo ludens* (fragment)
Joc pe calculator

ȘCOALA — Teodor Ștefanelli: *Eminescu în școală, la liceu* (fragment)
Articolul 15 din Legea Învățământului

IUBIREA — *Marin Preda către Aurora Cornu*

CĂLĂTORIA, AVENTURA — *Ghid turistic: Brașov – Poiana Brașov* (fragment)

EXEMPLE, MODELE, PERSONALITĂȚI — Al. Rosetti: *Portret: G. Călinescu*

SCENE DIN VIAȚA DE IERI ȘI DE AZI — Eugen Simion: *Jurnal parizian* (fragment)
Nicolae Steinhardt: *Jurnalul fericirii* (fragment)

Scanned with OKEN Scanner

JOC, JOACĂ

Eseu, *eseuri*, s.n. Studiu de proporții restrânse asupra unor teme filozofice, literare sau științifice, compus cu mijloace originale, fără pretenția de a epuiza problema.
Din fr. **essai.**

DEX

Text nonficțional: ESEU

HOMO LUDENS

de Johan Huizinga

NATURA ȘI IMPORTANȚA JOCULUI CA FENOMEN DE CULTURĂ

(fragment)

Jocul este mai vechi decât cultura, pentru că noțiunea de cultură, oricât de incomplet ar fi ea definită, presupune în orice caz o societate omenească, iar animalele nu l-au așteptat pe om ca să le învețe să se joace. Ba chiar se poate afirma, fără risc, că civilizația omenească nu a adăugat nici o caracteristică esențială noțiunii generale. Animalele se joacă întocmai ca și oamenii. Toate trăsăturile fundamentale ale jocului sunt prezente și în cel al animalelor. Nu avem decât să urmărim joaca unor cățeluși, pentru ca să identificăm în vesela lor zbenguială toate aceste trăsături. Cățelușii se invită unii pe alții la joacă printr-un soi de atitudini și gesturi ceremoniale. Respectă regula că nu trebuie să-i muște de urechi pe camarazii lor de joacă. Se comportă ca și cum ar fi înspăimântător de răi. Și mai ales: se vede cât de colo că toate acestea îi bucură și îi amuză enorm. O asemenea joacă a unor căței care zburdă nu este decât una dintre cele mai simple forme ale jocului animalelor. Există altele, cu un conținut mult mai elevat, mult mai dezvoltat: veritabile competiții, fermecătoare reprezentații date în fața unor spectatori.

Aici, este cazul să notăm de îndată un punct foarte important. Chiar și în cele mai simple forme ale sale, și chiar în viața animalelor, jocul este mai mult decât un fenomen pur fiziologic sau decât o reacție psihică determinată pur fiziologic. El depășește ca atare limitele unei activități pur biologice sau cel puțin pur fizice. Jocul este o funcție plină de

Scanned with OKEN Scanner

tâlc. În joc „intră în joc" ceva care trece dincolo de instinctul de conservare nemijlocit, ceva care pune în acțiune un tâlc. Fiecare joc înseamnă ceva. Dacă acest principiu activ, care îi conferă jocului esența, îl numim intelect, spunem prea mult, iar dacă îl numim instinct, nu spunem nimic. Oricum l-am privi, o dată cu această „intenție" a jocului se vădește, în orice caz, în însăși esența lui, un element imaterial.

Psihologia și fiziologia se ocupă de observarea, descrierea și explicarea jocului animalelor, al copiilor și al oamenilor adulți. Ele caută să stabilească natura și semnificația jocului și să indice locul lui în planul vieții. Faptul că jocul ocupă acolo un loc important, că îndeplinește acolo o funcție necesară sau cel puțin utilă, este acceptat îndeobște și fără tăgadă ca punct de pornire al oricărei cercetări și considerații științifice. Numeroasele încercări de a determina această funcție biologică a jocului sunt foarte divergente. Unii au crezut că pot defini originea și fundamentarea jocului ca o descărcare a unui surplus de forță vitală. Alții sunt de părere că orice ființă vie, când se joacă, se supune unui spirit de imaginație cogenital. Sau că jocul satisface o nevoie de destindere. Sau că este un exercițiu pregătitor în vederea activității serioase, pe care i-o va cere viața. Sau că servește drept exercițiu de stăpânire de sine. Alții caută principiul în nevoia înnăscută de a putea face ceva, sau de a pricinui ceva, sau în tendința de a domina, sau în aceea de a-i întrece pe concurenți. Alții consideră jocul ca pe o drenare nevinovată a unor porniri dăunătoare, sau ca pe o umplutură necesară unei activități orientate prea unilateral, sau ca satisfacerea, într-o ficțiune, a dorințelor cu neputință de satisfăcut în realitate și, în consecință, ca autoconservare a simțului personalității.

Toate aceste explicații au un factor comun: toate pornesc de la presupunerea că jocul are loc de dragul unei alte realități, că servește unei anumite finalități biologice. Ele pun întrebarea: din ce cauză și cu ce scop se practică joaca? Răspunsurile care se dau la această întrebare nu se exclud câtuși de puțin unul pe altul. Am putea accepta în același timp toate explicațiile enumerate mai sus, fără să ajungem la o supărătoare confuzie de noțiuni. De aici, reiese că toate acele explicații sunt doar parțiale. Dacă una dintre ele ar fi concludentă, ar trebui fie să le excludă pe celelalte, fie să le cuprindă sau să le preia într-o unitate de rang superior. Cele mai multe dintre aceste strădanii de a da o explicație nu se preocupă decât în a doua instanță de întrebarea: ce și cum este jocul în sine, ce înseamnă el pentru jucătorii înșiși? Ele abordează nemijlocit jocul cu unitățile de măsură ale științei experimentale, fără să acorde în primul rând atenția necesară calității lui estetice profunde. De fapt, calitatea primară „joc" rămâne de regulă necircumscrisă. Față de fiecare dintre explicațiile date, rămâne în picioare întrebarea: bine, dar ce este de fapt „hazul" jocului? De ce țipă sugarul de plăcere? De ce se pierde jucătorul când se dedă patimii lui, de ce competiția excită mulțimea cu o mie de capete, împingând-o până la delir? Intensitatea jocului nu poate fi explicată prin nici o analiză biologică. Și totuși, în această intensitate, în această capacitate de a scoate din minți, rezidă esența lui, calitatea lui intrinsecă. Natura – pare să spună mintea logică – ar fi putut să le dea progeniturilor sale toate acele funcții folositoare – descărcarea energiei de prisos, destinderea după încordare, pregătirea pentru cerințele vieții și compensarea pentru ceea ce nu s-a realizat – și sub forma unor practici și reacții pur matematice. Dar nu: ea ne-a dat Jocul, cu încordarea lui, cu bucuria lui, cu „hazul" lui.

Scanned with OKEN Scanner

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Precizați dacă textul reprodus instituie o situație de comunicare, răspunzând mai întâi următoarelor întrebări:

a. cine este *emițătorul?*
b. cine este *receptorul?*
c. care este *codul* folosit?
d. care este *canalul de transmisie?*
e. care este *referentul?*
f. care este *mesajul?*

2. Delimitați secvențele componente ale textului, rezumând ideile principale.

3. Comparați acest text cu poemul **După melci** de Ion Barbu, reluând întrebările de la punctul **1** și stabilind diferențele.

4. Precizați care sunt mesajele celor două texte și de ce, dacă referentul este același, ele sunt diferite.

5. Analizați și argumentați dacă existența unor emițători diferiți este o explicație suficientă a diferenței de mesaj.

6. Analizați dacă diferența dintre mesaje nu este și consecința utilizării limbajului fie cu sens propriu, denotativ, fie cu sens figurat, conotativ.

7. Explicați de ce, luând în considerație toate diferențele înregistrate, **După melci** este un text poetic și fragmentul din volumul **Homo ludens**, un text științific.

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. Volumul intitulat **Homo ludens** de Johan Huizinga este un studiu științific asupra jocului și a spiritului ludic. Autorul procedează la o sinteză a principalelor cercetări consacrate temei, formulând totodată o serie de observații și concluzii noi. Pentru J. Huizinga, jocul este un fenomen precultural, propriu nu numai omului, ci și celorlalte animale. Jocul ocupă un loc important și îndeplinește o funcție necesară, fie descărcând un plus de forță vitală, fie dintr-un congenital spirit de imitație, fie din nevoia de destindere, fie pentru a exersa stăpânirea de sine, pentru a domina, pentru a întrece concurenții sau pentru a drena porniri dăunătoare, sau pentru a realiza, în ficțiune, o dorință ce nu poate fi împlinită în realitatea vieții. Explicațiile acestea sunt complementare, pentru că nu se exclud reciproc, ci fiecare este doar o justificare a nevoii de joc. Studiul lui J. Huizinga pune în lumină complexitatea problemelor pe care le ridică jocul, nu numai în natură, ci și în cultură, semnalând relațiile în care intră cu justiția, cu războiul, cu poezia, cu filozofia, cu artele etc.

2. Ca în orice studiu sistematic, limbajul este riguros, cuvintele fiind folosite în sensul lor propriu sau denotativ, spre a preveni astfel orice alterare a adevărului științific pe care autorul vrea să îl comunice într-un asemenea tip de mesaj. Limbajul păstrează, în acest caz, o funcție predominant tranzitivă, constând adică într-un transfer de informație de la emițător către receptor. *„Cine vorbește **comunică și se comunică.** O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme **reflexiv** și **tranzitiv**. Se reflectă în el omul care îl produce și sunt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc."*[1]

Textul are în vedere un referent nonficțional, care este jocul, deci o formă a realității cu elementele ei specifice, legate de vârstă, de tipurile de joc, colective sau individuale, de caracterul ritual sau neritual etc. Emițătorul este un cercetător, deci un om de știință, iar funcția receptorului revine oricui citește studiul. Codul

1. Tudor Vianu, **Dubla intenție a limbajului și problema stilului**, în vol. **Arta prozatorilor români**, 1941.

Scanned with OKEN Scanner

folosit este cel verbal în varianta lui scrisă, deci canalul de transmisie este unul vizual, reprezentat de scriere, și nu de vorbire. Comparând paginile lui J. Huizinga cu poemul **După melci** de Ion Barbu, constatăm că, în ipostaza lor de acte de comunicare, cele două texte se adresează aceluiași receptor, deși emițătorul este diferit. Codul, canalul și referentul (jocul) sunt aceleași, dar mesajul este diferit. Jocul, ca referent unic al celor două enunțuri, face obiectul unei ***prezentări poetice*** la Ion Barbu și al unei ***prezentări științifice*** la J. Huizinga. ***Mesajul este diferit*** pentru că atât ***emițătorul***, cât și, mai ales, ***intenția*** acestuia, ***sunt diferite.*** Omul de știință, adoptând o perspectivă obiectivă, este evident preocupat să explice problemele jocului, să le sistematizeze și să le caute cauzele. Poetul – dincolo de faptul că se oprește asupra unei manifestări particulare a jocului dintr-o perspectivă subiectivă – urmărește implicațiile acestuia asupra sensibilității și înțelegerii omenești, subliniind valoarea de experiență de cunoaștere a trăirii evocate.

3. Intenția diferită, care stă la baza actului de comunicare, este evidentă în modul de utilizare a limbajului, deci a ***codului***. În textul științific, la Johan Huizinga, cuvintele sunt utilizate cu sensul lor propriu, denotativ, pe câtă vreme în poemul lui Ion Barbu cuvintele sunt utilizate, în mod dominant, în sensul lor figurat, conotativ. Utilizate cu sensul lor propriu, cuvintele capătă valoarea unor ***concepte***, organizându-se în enunțuri logice, care se adresează rațiunii noastre. Folosite cu sensul lor figurat, cuvintele dau naștere unor imagini poetice, care se adresează sensibilității noastre.

Dacă ducem și mai departe comparația dintre cele două texte, constatăm că în cel științific, limba este folosită într-o formă convențional-comună, fiind urmărită în mod special claritatea comunicării. În textul poetic, limba este forțată să se supună unor forme diferite de cele comune, convenționale. Dovada acestui tratament diferit al limbajului o aflăm în marele număr de comparații, metafore, epitete, repetiții etc., care fac ca în versurile lui Ion Barbu cuvintele să capete alte sensuri decât cele obișnuite. Pe lângă aceasta, la Ion Barbu devine importantă forma enunțului. Versificat, enunțul dezvoltă o anumită ritmică, sugestivă, corelată cu efecte muzicale, cu efecte de simetrie construite prin repetiție etc., care îl transformă într-o structură armonică. Aceasta este destinată să placă cititorului, să îl seducă, să îl atragă în experiența evocată, să îi stimuleze emoțiile, să îi dezvăluie un adevăr general, pe care îl ascunde adevărul particular ce face, aparent, obiectul comunicării.

DTL

ESEU (fr. **essai, „încercare”).**
Comentariu de proporții reduse asupra unor teme filosofice sau științifice, compus cu mijloace literare, fără intenția de a epuiza problema. Rigoarea demonstrației științifice este înlocuită de asociațiile libere de idei. Eseul se află la interferența filosofiei cu literatura și este ilustrat de Montaigne (**Les Essais „Eseurile”,** 1580). Subiectivitatea, paradoxul unor idei, ineditul, originalitatea opiniilor, absența sau în orice caz lipsa de ostentații a documentării caracterizează eseul. El este ilustrat de Bacon, John Locke, Th. Carlyle, M. Arnold, Leibnitz, Lessing, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Chesterton, Unamuno, Ortega y Gasset, Camus, Al. Thibaudet, Th. Mann, M. Proust, A. Huxley, P. Valéry, T. S. Eliot etc. În literatura română, eseul este abordat de Al. Odobescu (**Pseudokyneghetikos**), Mihail Ralea, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Mircea Eliade, G. Călinescu.

Scanned with OKEN Scanner

Text nonficțional:
PROSPECT PUBLICITAR

Instrucțiune, *instrucțiuni,* s.f. Indicație dată cuiva cu privire la îndeplinirea unui lucru.
Din fr. **instruction,** lat. **instructio, -onis.**
Instrucțiuni de utilizare = indicații de folosire. **DEX**

JOC PE CALCULATOR

Instrucțiuni de utilizare

MENIU – OPȚIUNI

Există trei tipuri distincte de ecrane ale meniului de opțiuni. Acestea se pot accesa executând click cu butonul corespunzător fie al mouse-ului, fie al joystick-ului. Cele trei tipuri distincte sunt: „Audio și Video", „Efecte Speciale" și „Setarea jocului". Caracteristicile ecranelor s-au schimbat față de ceea ce era prezentat în ghidul „Wing Commander: Prophecy".

Fiecare dintre cele trei ecrane prezintă următoarele controale:

ANULARE – Părăsește meniul fără a salva opțiunile curente.

IMPLICIT – Restaurează setările implicite ale sistemului.

ACCEPTARE – Părăsește meniul și salvează opțiunile curente.

AUDIO ȘI VIDEO

Controlul Volumului

Muzica – Se schimbă poziția cursorului pentru a modifica volumul muzicii.

SFX – Se schimbă poziția cursorului pentru a modifica volumul efectelor sonore.

Filme – Se schimbă poziția cursorului pentru a modifica volumul sonorului pentru segmentele de film și comunicațiile din timpul zborului.

Corecția Gamma

Filme – Se schimbă poziția cursorului pentru a modifica nivelul corecției Gamma pentru segmentele de film.

Joc – Se schimbă poziția pentru modificarea corecției gamma în timpul desfășurării jocului și a zborului cosmic.

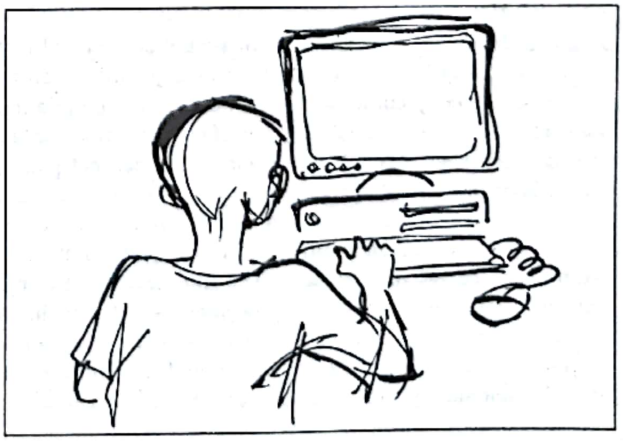
Comunicațiile din timpul zborului

Generale – Redă integral comunicațiile din timpul zborului.

Necesare – Redă doar mesajele care conțin informații cruciale pentru finalizarea misiunilor sau a jocului.

Deloc – Nu se va reda nici un tip de comunicație.

Subtitrare – Activează sau dezactivează subtitrarea.



Scanned with OKEN Scanner

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Citiți cu atenție textul și rețineți succesiunea operațiilor.
2. Stabiliți dacă aceste instrucțiuni din prospectul publicitar compun codul pe baza căruia poate fi construit mesajul jocului electronic.
3. Precizați referentul termenului „joc" în acest context.
4. Identificați tipurile de imagini prin corelarea cărora este construit mesajul jocului electronic pe calculator.
5. Analizați dacă imaginile jocului pe calculator sunt rezultatul programului preexistent (softului) sau rezultatul comenzilor date de jucător.
6. Argumentați dacă, ținând cont de existența opțiunilor posibile, imaginile au valoarea unui mesaj sau doar valoarea de variantă a unui mesaj.
7. Analizați dacă jucătorul, în condiția în care mesajul – prin program – este anterior jocului, deține rolul de emițător sau de receptor al mesajului.
8. Identificați și explicați particularitățile lexicale ale textului.

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. Textul reproduce un fragment dintr-un ghid de utilizare pentru un joc pe calculator. Explicațiile și instrucțiunile oferite reprezintă, de fapt, o verbalizare a codului, deci a modului în care este pus în funcțiune programul unui joc. Puse în aplicare, diversele elemente componente ale codului fac posibilă, prin corelarea imaginilor audio-vizuale, construirea unor mesaje diferite. Existența opțiunilor, care lasă jucătorului o libertate de alegere, are ca urmare creșterea posibilității de a construi mesaje diferite. Imaginile care se succed, compunând jocul, sunt atât efectul programului, cât și rezultatul comenzilor opționale date de jucător. În situația dată, jucătorul, alternativ, trece din rolul de emițător în rolul de receptor, deoarece, prin comenzi, produce imagini pe care el însuși le receptează. Pe baza lor sunt date ulterior noi comenzi ce produc noi imagini articulate în varianta mesajului de joc. Jucătorul devine astfel, în limitele impuse de program, autorul și spectatorul jocului pe care îl face, dar care, totodată, i se adresează.

2. Text nonficțional, al cărui referent este un joc pe calculator, ghidul de utilizare este expresia unui act specific de comunicare. Nu numai conținutul textului, organizat în secțiuni explicative și secțiuni de instruire, structurate pe capitole distincte, îi conferă specificitate, ci și registrul stilistic, puternic individualizat, mai ales la nivel lexical. Limbajul folosit este împânzit de neologisme și, cu deosebire, de termeni tehnici, specializați, cei mai mulți de origine engleză, care țin de un lexic profesional internaționalizat: *meniu*, *click*, *mouse*, *setare*, *cursor*, *flash*, *monitorizare*, *joystick* etc. Deși mulți dintre acești termeni n-au fost asimilați în sistemul limbii române, prezența lor încă neconsemnată în dicționare se dovedește a fi o necesitate pentru toți cei care doresc să stăpânească mai ușor calculatorul și limbajul profesional al domeniului.

JOC

Jocul este, fundamental, un simbol al luptei, al luptei cu moartea (jocurile funerare), cu elementele (jocurile agrare), cu forțele potrivnice (jocurile războinice), cu sine (cu propria frică, slăbiciune, îndoială etc.). Chiar și atunci când nu urmăresc decât simpla plăcere, jocurile aduc strălucirea victoriei, cel puțin de partea învingătorului. Luptă, hazard, simulacru sau vârtej amețitor, jocul este un întreg univers în care fiecare trebuie, cu șanse și riscuri, să-și afle locul. Jocurile copiilor, ca și cele dintre adulți – din care se cunosc numeroase modele chinezești, indiene, egiptene, grecești, romane etc. – sunt în profunzime și fiecare în felul lui replici ale marilor jocuri publice. Caracterul lor aparent frivol și gratuit nu trebuie să le disimuleze simbolismul fundamental; jocurile sunt sufletul relațiilor umane și factori de educare eficienți. Jocul copiilor este un act de dezvoltare personală neintenționată. Joaca este o pregătire instinctivă și inconștientă a viitoarelor acțiuni serioase. În joc se reflectă legăturile copilului nu numai cu lumea lui interioară, ci și cu persoanele și evenimentele din lumea exterioară. Jocurile prezintă aspecte dintre cele mai variate, potrivit nevoilor unei epoci. Ele nu sunt numai un prilej de destindere. Ele pot fi inițiatice, didactice, mimetice, competitive. Jocurile se dezvoltă din exigențele vieții și dezvoltă facultățile de adaptare socială. Succesul jocurilor electronice constituie prejudiciul nașterii unei noi forme de inteligență, capabilă să înțeleagă reușitele tehnologiei mai degrabă decât subtilitățile retoricii. Ele reflectă vremea lor; aceste jocuri vestesc era electronică și telematică, matematică, mecanică și robotică.

DTL

Scanned with OKEN Scanner

Text nonficțional: AMINTIRI

Amintire, *amintiri*, s.f. **3.** (La pl.) Gen literar, asemănător cu memoriile, în care scriitorul descrie fapte din propria viață. **DEX**

EMINESCU ÎN ŞCOALĂ, LA LICEU

(fragment)

de Teodor Ştefanelli

Eminescu a început să cerceteze liceul din Cernăuți în luna septembrie a anului 1860. Astfel, intrând eu în liceu în toamna anului 1861, l-am aflat în clasa a II-a. Din cauza aceasta mă întâlneam cu dânsul numai duminicile și sărbătorile la exercițiile religioase ce le ținea bătrânul nostru catehet Veniamin Iliuț cu toți elevii români, în o sală mare a liceului. Iliuț făcea întâi apelul nominal și constata cine lipsește, apoi ne făcea morală. El era un bărbat înalt și frumos, avea mare autoritate între profesorii liceului și ținea cu stricteță ca să învățăm obiectul său: religia. O notă rea din religie avea urmarea că elevul trebuia să repeteze clasa, iar absențările de la exercițiile religioase (*exhortae*) aducea cu sine notă rea din purtare.

Noi băieții îl numeam pe catehetul Iliuț numai „Popa" și porecla aceasta i-a rămas cât a trăit, fără să fi putut fi exterminată.

Eminescu era diligent în cercetarea exhortelor și nu-mi aduc aminte să fi constatat cândva catehetul lipsa lui de la aceste exerciții, dar în clasa întâia trebuie să fi lipsit adese, căci odată lipsind eu de la o exhortă mi-a zis Eminescu:

— Ia seama și te ferește, căci pe mine m-a pârlit „Popa" în clasa întâia, și mi-a dat notă rea la purtare pentru că am codit de câteva ori exhortele.

La aceste exerciții am făcut, pe când eram eu în clasa întâia, iar Eminescu în clasa a doua, cunoștință cu dânsul, ne-am împrietenit și am rămas amici pentru totdeauna.

Pe atuncea purta Eminescu numele *Eminoviciu*. Parcă-l văd și astăzi mic și îndesat, cu părul negru pieptănat de la frunte spre ceafă, cu fruntea lată, fața lungăreață, umerii obrajilor puțin ridicați, ochii nu mari, dar vii, colorul feței întunecat prin care străbătea însă rumeneala sănătoasă a obrajilor. Era totdeauna curat îmbrăcat [...].

Limba și literatura românească ne-o preda, când era sănătos, profesorul Aron Pumnul, iar dacă se bolnăvea, atuncea îl substituia profesorul dr. Ion Sbiera, ulterior profesor la Universitatea din Cernăuți. Acești doi profesori ne-au inițiat în gramatica și literatura românească și ne-au predat și puțin istorie națională, atâta cât era pe atuncea permis să ascultăm din istoria neamului nostru.

Profesorul Pumnul venea foarte neregulat în clasă, pentru că era mai mult bolnav, dar când venea era o sărbătoare pentru noi, căci îl iubeam cu toții pe acest bărbat bun care ne instruia cu atâta tragere de inimă, cu atâta iubire pământească și cu atâta liniște

Scanned with OKEN Scanner

și răbdare. Noi elevii nu l-am văzut niciodată râzând. Avea veșnic o înfățișare melancolică și dureroasă. Îl respectam cu toții și adesea, când din cauza durerilor ce-i frământau trupul era silit să părăsească clasa, mulți din noi îl petreceam până la trăsură și-i ajutam să se urce în ea, iar Eminescu pe care Pumnul în iubea foarte mult, îl petrecea până acasă.

În lipsa lui Pumnul, venea, precum am zis, profesorul Sbiera, și el ne clasifica la finea fiecărui semestru.

Atât la Pumnul, cât și la Sbiera era Eminescu unul din cei mai buni elevi, pentru că el cunoștea gramatica și literatura română mai bine decât noi toți, iar ce privește istoria națională, nici nu ne puteam asemăna cu dânsul, pentru că el avea o deosebită predilecție pentru aceasta, și se vede că avea și din România cărți de istorie națională, pe când noi ceilalți, nu numai că nu aveam astfel de cărți, dar nici nu le puteam afla undeva.

Eminescu ne vorbea adese în clasă și noi îl ascultam cu plăcere, pentru că vorbea românește mai corect decât noi și se ferea și de așa-numitele expresii pumnuliste care prinsese rădăcină între studenți. Pe lângă aceasta avea și un dar deosebit pentru a istorisi!

Poate că și împrejurarea că era din România a fost una din cauzele că noi bucovinenii țineam atât de mult la Eminescu și că Aron Pumnul îl trata cu deosebită bunăvoință și-l lua ades la sine.

Odată l-am întrebat pe Eminescu ori de are cărți pentru istoria românilor, și el îmi răspunsese că nu are cărți de școală, dar are alte cărți vechi în care află ce-i trebuie.

[...] Pe lângă limba și istoria românească, studia Eminescu cu mare plăcere și istoria antică și se ocupa cu predilecțiune cu istoria grecilor, romanilor, egiptenilor, babilonienilor, asirienilor, persienilor și a indiilor.

[...] Eminescu vorbea bine și limba germană, pentru că urmase în Cernăuți și două clase primare și astfel avusese ocazie să învețe și această limbă.

Cele mai bune note le avea Eminescu din religie, din limba și literatura românească, și din istoria universală. În celelalte materii și mai cu seamă în matematici și în latină era slab, iar cursul din limba greacă nici nu l-a urmat la liceul din Cernăuți, pentru că această limbă se învăța abia în clasa a treia, iar Eminescu a părăsit școala în semestrul de vară din clasa a doua, adică în primăvara anului 1863 pe vremea Paștelor (aprilie) și nu a mai intrat ca elev public în acest liceu [...].

Desen de Ligia Macovei

Cât timp a urmat Eminescu liceul era vorbăreț și vioi ca mai toți colegii săi, și avea un vecinic surâs pe buze, afară doar când nu știa lecția. Acest zâmbet prielnic i-a câștigat inima colegilor săi, ceea ce nu împiedica însă ca la certe ocazionale să se ghiontească între dânșii de-a binelea, și în aceste cazuri de luptă tragicomică părul lung al lui Eminescu forma o mare atracțiune pentru a fi scâlțâit de mâinile colegilor săi. Dar supărarea nu ținea mult și iarăși eram cu toții buni prieteni. Când avea să intre profesorul Pumnul în clasă era mare liniște și aceasta din cauza respectului și iubirii ce aveam toți pentru acest bărbat, dar față de alți profesori nu existau aceste considerațiuni și vuietul, jocurile și săriturile erau la ordinea zilei. Eminescu contribuia și el din toată inima și cu toată vioiciunea unui copil neastâmpărat ca să ridicăm pulberea în aer, și se întrecea cu noi, cine va sări mai ușor peste bănci.

Eminescu era și bun de inimă, ceea ce se poate vedea și din următoarea întâmplare. Odată, după-amiază, înainte de Paștele anului 1863, când se finiseră

Scanned with OKEN Scanner

orele de învățătură în clasa mea și colegii ieșeau din clasă, eu m-am urcat pe catedră și am strigat cât mă ținea gura: „Petrecere bună domnilor". Dar nervosului de profesor Vyslouzil, care trecuse pragul ușii, se vede că nu-i plăcuse strigătul meu, se întoarse și-mi dictă pentru o oră carcer în clasa unde eram. Curând veni și servitorul școalei, Onufri, ca să încuie ușa. Acest Onufri era foarte popular la noi, pentru că ne împrumuta și cu parale când flămânzeam în școală și nu aveam bani să ne cumpărăm covrigi sau mere. Tocmai când voia Onufri să încuie ușa, trece și Eminescu prin coridor, ducându-se acasă, și zărindu-mă, mă întrebă ce-i cu mine, iar eu îi povestesc cu mare supărare nenorocirea ce a dat peste mine. Nu puturăm vorbi mult pentru că Onufri se grăbi să încuie ușa și eu rămăsei singur și foarte descurajat. Dar după vreo zece minute aud că scârțâie cheia la ușă și văd că intră Onufri și cu Eminescu în clasă. Eminescu avea toate buzunarele pline de covrigi. El împrumutase bani de la Onufri, cumpărase covrigi, și-l înduplecase să-l sloboadă ca să stea cu mine până mă va libera. Ce voios eram acuma și în profunzimea mulțumirii și zăpăcelii mele, i-am promis lui Eminescu că și eu voi sta cu dânsul când îl vor închide vreodată. Acu ne trecu timpul foarte repede, căci abia sfârșisem să mâncăm covrigii, și Onufri ne dete drumu, dar ne zise să nu spunem nimănui nimic, c-apoi vai de capul nostru, iar noi amândoi ne-am dus drept pe toloacă, unde împreună cu alți colegi am jucat mingea până pe înserate.

Câteva zile după această întâmplare dispăru Eminescu din Cernăuți, pe vremea Paștelor în aprilie 1863, și abia în primăvara anului 1864 ne-am întâlnit iarăși, și atuncea mi-a spus că are de gând să intre ca elev public în liceu după ce va trece examenele restante. În acest timp mă întâlneam cu dânsul totdeauna la reprezentațiile de teatru pe care le da în această stagiune, de la 1 / 3 martie 1864 până la 15 / 27 mai 1864, trupa doamnei Fani Tardini în Cernăuți.

(Din volumul: **Ei l-au văzut pe Eminescu,** Editura Dacia, Cluj Napoca,1989 – Antologie, ediție, note, bibliografie de Cristina Crăciun și Victor Crăciun; studiu introductiv și cronologie de Victor Crăciun.)

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Citiți textul și identificați secvențele componente, rezumându-le.
2. Stabiliți natura ficțională și nonficțională a referentului.
3. Precizați cine este emițătorul și ce tip de mesaj formulează.
4. Stabiliți dacă natura referentului – Mihai Eminescu, în ipostaza de persoană cu existență reală, istorică – determină anumite particularități ale mesajului.
5. Identificați și semnalați elementele prin care mesajul este înscris în realitatea vieții, deci într-un tip de adevăr particular, istoric.
6. Urmăriți în ce măsură aceste elemente datează, localizează și caracterizează referentul.
7. Analizați mesajul și rețineți acele elemente ale codului care specifică o identitate a emițătorului.

Scanned with OKEN Scanner

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. Fragmentele reproduse fac parte dintr-un text memorialistic semnat de Teodor Ștefanelli, fost coleg de școală, la Cernăuți, cu Mihai Eminescu. Autorul evocă împrejurările în care l-a cunoscut pe M. Eminescu, consemnând numele profesorilor, disciplinele de studiu, obiceiuri și obișnuințe ale corpului didactic și ale elevilor, detalii cu privire la dificultățile întreținute de absența manualelor etc.

Amintirile lui T. Ștefanelli, în centrul cărora este situat M. Eminescu, pe atunci elevul Mihai Eminovici, au un referent nonficțional prin caracterul lor memorialistic. Rostul rememorării este de a reconstitui un adevăr particular cu privire la persoana lui Mihai Eminescu, atunci când acesta era deja o personalitate a vieții noastre culturale, care mai târziu a devenit chiar un personaj al literaturii române – cum se întâmplă în romanele lui Eugen Lovinescu sau Cezar Petrescu. Utilizăm distincția ***persoană – personaj*** deoarece primul termen rămâne legat de o ***realitate*** a vieții și de un chip particular de adevăr, ***istoric,*** pe când cel de-al doilea termen rămâne legat de o idealitate a literaturii și de un chip general de adevăr, ***poetic.***

2. Evocând o persoană și împrejurări istorice reale, emițătorul tinde să respecte o condiție a adevărului, evidentă în modul de structurare a mesajului său, impregnat de detaliile conservate de memorie și de informații controlabile, deci al căror adevăr poate fi verificat prin consultarea documentelor sau a altor martori. Această condiție a adevărului face ca mesajul să fie organizat în conformitate cu alte norme decât cele care funcționează în cazul mesajelor poetice, proprii literaturii de ficțiune. Deși literatura a imitat adeseori genul memorialistic, confuziile posibile sunt ușor de înlăturat. Genul memorialistic este legat cauzal de autenticitatea faptelor evocate, pe câtă vreme literatura caută doar o iluzie a autenticității, deci un efect estetic, construit și întreținut prin contrafacerea, prin plăsmuirea documentelor.

În cazul mesajelor de tip memorialistic, conștiința faptului că acesta este controlabil face ca emițătorul să își construiască enunțul printr-o permanentă raportare la ordinea reală a vieții, așa cum a memorat-o. Tipul acesta de mesaj capătă valoarea unei ***copii după natură***, deci a unui document care poate funcționa ca unitate de măsură a adevărului. Spre deosebire de documentele de altă natură (acte, fotografii, manuscrise etc.), memoriile devin documente narative, din care nu lipsește o doză de subiectivitate, datorată limitelor de percepție, dar și de expresie ale memorialistului.

3. Situația este evidentă și în amintirile lui T. Ștefanelli, nu numai în ceea ce povestește, ci și în modul cum povestește. Limbajul lui este marcat de intenția de a se exprima într-un stil elevat, savant – *Eminescu era diligent în cercetarea exhortelor; porecla aceasta a rămas cât a trăit, fără să fi putut fi exterminată; colorul feței; el ne clasifica la finea fiecărui semestru; un dar deosebit pentru a istorisi; se finiseră orele de învățătură etc.* –, însă prin aceasta nu face decât să devină prețios, rigid, crispat. Dar situația își are explicația și într-un anume stadiu de dezvoltare a limbii române, care în a doua jumătate a secolului al XIX-lea a suportat influențele școlii latinești.

DTL

MEMORII (fr. **mémoires „amintiri”**).
1. Relatări ale unor întâmplări cunoscute direct; amintiri. Formă foarte obișnuită de prezentare a unei autobiografii (**Mémoires d'outre tombe „Memorii de dincolo de mormânt”** ale lui Chateaubriand, **Mémoires sur l'histoire de la régénération roumaine...** de Heliade Rădulescu, **Memoriile** lui Sextil Pușcariu ș.a.); de aici, artificiu literar pentru prezentarea unei proze de ficțiune, roman (**Mémoires d'un tricheur „Memoriile unui trișor”** de Sacha Guitry, **Mémoires d'Hadrien „Memoriile lui Hadrian”** de Marguerite Yourcenar) sau schițe caracterologice, fiziologii etc., prezente și în literatura noastră după modele occidentale (**Memoriile unei părechi de foarfeci** de C. Negri, **Memoriile unui schelet** de D. Teleor ș.a.). **2.** Disertație științifică de ținută academică; colecția acestor comunicări academice: **Memoriile secțiilor Academiei** (literatură, istorică etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Text nonficțional:
LEGE

Lege, *legi,* s.f. Normă cu caracter obligatoriu, stabilită și apărată de puterea de stat. + Legalitate, constituționalitate. Din lat. **lex, legis.**

DEX

LEGEA ÎNVĂȚĂMÂNTULUI
Nr. 84/1995

TITLUL II
Sistemul național de învățământ

CAPITOLUL I
Dispoziții comune

Art. 15.

(1) Sistemul național de învățământ este constituit din ansamblul unităților și instituțiilor de învățământ de diferite tipuri, niveluri și forme de organizare a activității de instruire și educare.

(2) Sistemul național de învățământ cuprinde unități și instituții de învățământ, de stat și particulare.

(3) Privatizarea instituțiilor și unităților de învățământ de stat este interzisă.

(4) Învățământul este organizat pe niveluri, asigurând coerența și continuitatea instruirii și educației, în concordanță cu particularitățile de vârstă și individuale.

(5) Sistemul național de învățământ are următoarea structură:

a) învățământ preșcolar: grupele mică, mijlocie și mare, de pregătire pentru școală;
b) învățământ primar: clasele I–IV;
c) învățământ secundar:
- învățământ gimnazial: clasele V–VIII;
- învățământul profesional;
- învățământ liceal: clasele IX–XII (XIII);

d) învățământ postliceal;
e) învățământ superior:
- învățământ universitar;
- învățământ postuniversitar;

f) educație permanentă.

(6) Învățământul preșcolar, primar, gimnazial, profesional, liceal și postliceal formează învățământul preuniversitar.

(7) Învățământul preuniversitar este subordonat, prin inspectoratele școlare, Ministerului Învățământului, iar învățământul superior este coordonat de Ministerul Învățământului, cu respectarea autonomiei universitare.

(8) Formele de organizare a învățământului sunt: învățământ de zi, seral și fără frecvență.

(9) În sistemul educației permanente se poate practica învățământul prin corespondență sau la distanță.

(10) Învățământul general obligatoriu, care cuprinde învățământul primar și gimnazial, este învățământ de zi.

(11) În sistemul de învățământ pot funcționa unități pilot și de aplicație.

(12) În raport cu condițiile existente, pot funcționa grupuri școlare în care se organizează învățământ profesional, liceal și postliceal, cu o conducere unică.

(13) Sub conducerea M.E.N. pot funcționa structuri de învățământ organizate prin cooperare între instituții românești și străine, pe baza unor acorduri guvernamentale.

Scanned with OKEN Scanner

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

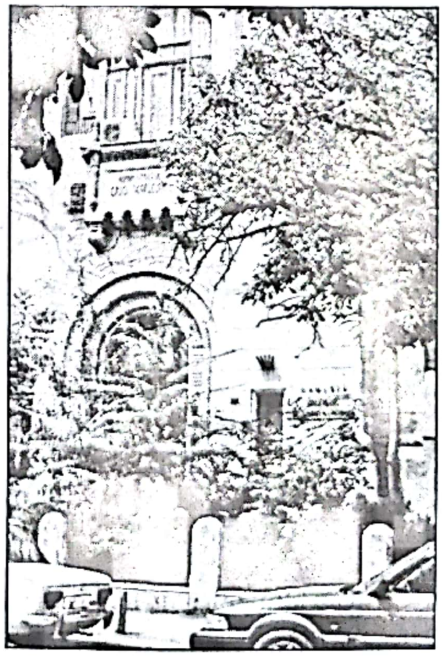
1. Citiți textul, identificați și explicați caracteristicile grafice ale unui articol de lege.
2. Precizați care este referentul și natura lui, ficțională sau nonficțională, în cazul acestui articol de lege (**Art. 15**).
3. Specificați care este structura actuală a sistemului nostru de învățământ, așa cum o decide legea.
4. Arătați cine este emițătorul unui text de lege.
5. Identificați persoanele – fizice și juridice – asupra cărora se răsfrâng efectul și atribuțiile decurgând din lege.
6. Analizați dacă sub aspect lingvistic, legea, ca tip de mesaj, face posibile variante de interpretare.
7. Precizați argumentele cu ajutorul cărora vă puteți susține răspunsul.

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. Textul reproduce **Art. 15** din **Legea Învățământului**, nr. 84/1995. Elaborată de Parlamentul României, care reprezintă puterea legislativă în stat, **Legea Învățământului** reglementează toate problemele legate de existența sistemului național de învățământ. Efectul legii se răsfrânge asupra tuturor cetățenilor statului, dar în moduri diferite, în funcție de situația lor: elevi, părinți, educatori, funcționari publici etc. În egală măsură, efectul legii se răsfrânge și asupra persoanelor juridice, adică a instituțiilor cărora le revin atribuții și responsabilități de organizare și funcționare a sistemului de învățământ: ministere, inspectorate școlare, universități, școli etc.

2. **Art. 15**, reprodus mai sus, definește sistemul național de învățământ și îi stabilește structura pe niveluri și forme succesive. Se înțelege că referentul mesajului transmis prin acest articol de lege este unul nonficțional, ținând de realitatea vieții, de un aspect al acesteia, constând în instruirea și educarea, deci în formarea generațiilor de cetățeni.

3. Ca orice text de lege, **Art. 15** este formulat clar, fără ambiguități, în termeni specializați, folosiți în sensul lor propriu. Sub aspect sintactic, este căutată simplitatea formulării, predominând propoziția, și nu fraza. Forma grafică de organizare a mesajului este subordonată aceluiași imperativ al clarității: conținutul articolului este defalcat pe alineate și paragrafe, marcate nu numai prin spațiere, ci și prin numerotare (cu cifre sau litere). Un asemenea mod de organizare a enunțului exclude sau tinde să limiteze ambiguitatea actului de comunicare, să reducă posibilitatea de interpretare, deci de distorsionare a mesajului.



Ministerul Educației Naționale

Scanned with OKEN Scanner

IUBIREA

Text nonficțional: SCRISOAREA

Scrisoare, *scrisori*, s.f. **1.** Comunicare scrisă, trimisă cuiva prin poștă sau prin intermediul unei persoane; epistolă, răvaș. ✦ (La pl.) Culegere de corespondență având valoare literară sau istorică. ✦ (La pl.) Operă literară în proză scrisă sub formă de corespondență. Din scris și sufix: oare.

DEX

1922 – 1980

MARIN PREDA
CĂTRE AURORA CORNU

august 1954

August '54

Draga mea fată, stau acum în pat singur, am citit ziarele, e ora 12 și mă gândesc la tine cu sufletul turburat. Încerc să îmi aduc în memorie chipul tău așa cum era când te-am cunoscut, întâi acolo, la V.R.[1], apoi mai târziu, apoi în ziua de 23 august aici la mare, apoi în ziua de 24 august, acolo pe banca aceea de piatră... Îți scriu încet și mă îndeletnicesc fără să mă satur cu vizionarea succesivă și nesfârșită a imaginii tale. Tu ai adormit, afară urlă câinii ca turbați. În depărtare rage măgarul.

*

Mă opresc din scris. Ceva diafan, nespus de frumos, plutește în jurul meu, peste hârtie, peste mâna cu care îți scriu... Se aude o șoaptă turburătoare: Marine! apoi, spus de două ori, ca o picurare melodioasă, ca un clipocit, ca și când picături de ploaie ar cădea peste frunzele adormite ale unui pom, dimineața: Marine, Marine! Și văd ochii tăi (care au de la o vreme ceva jucăuș, ceva dulce și viclean totodată) deschiși pe jumătate asupra mea și-ți văd gura zâmbind... Este ispita raiului! Raiul nu ispitește, el nu se oferă ca o ispită, fiind ceva curat și luminos. Totuși, eu văd așa, eu văd ceata de îngeri cum se diferențiază și din mijlocul ei apare unul viclean și ispititor.

*

Dar iată că o adiere de durere, de părere de rău, de mâhnire izvorăște din inima mea. Te-am făcut să suferi (nu știu unde, când și de ce), dar simt că acest lucru s-a întâmplat și mi-e greu să îndur asta acum, singur, cu gândul la tine, scriindu-ți întâia mea scrisoare de dragoste. Aștept să treacă...

*

A trecut... Oh, te iubesc! Te iubesc de tot, cu părul tău, cu hainele tale verzi, cu salopeta și sandalele tale ciudate. Iubesc cingătoarea ta ascunsă, copcile, oasele trupului tău... Totul, aspirațiile tale, somnul tău... Vanitatea și cochetăria ta distilată, neliniștile tale profunde, gândul tău puțin înghețat, categoric și fără ascunzișuri, atât de temut de către amatorii de compromisuri.

1. *Revista Viața Românească*

Scanned with OKEN Scanner

*

Din nou trebuie să mă opresc. Îmi dă târcoale începutul unui cântec ușor: *Ce cauți tu în viața mea?* Ce bune sunt aceste cântece uneori (aceste cântece care ne amuză pe noi, oameni gravi, obsedați de sensurile profunde ale vieții), ele spun cu simplitate, pe melodii pline de haz, lucruri tulburătoare.

Într-adevăr, doamne-sfinte, ce cauți tu în viața mea, fată frumoasă, ființă fermecătoare? E ca și când, jucându-se, un copil ar sparge cu toporul zidul unei case în care stă un om închis de bunăvoie, lipsit de bucurie, dar și de durere, fericit și în același timp nefericit.

*

Acum totul s-a terminat. Zidul s-a spart, am să ies din casă și am să te ascult... oh, da! Am să te ascult... Am să te cunosc și am să mă las cunoscut.

*

Nu merge deloc greu creionul, parcă visez, nici nu știu, nu-mi dau seama cum de îmi ies de sub el cuvinte pe care niciodată nu le-am spus cuiva. Îmi vine să mă întind cu fața în jos și să mă gândesc la tine atât de intens, încât să te deștepți din somn.

*

... S-a făcut târziu, e ora trei (noaptea; tu citești acum ziua, iar eu probabil că dorm la ora asta).

*

E liniște peste tot, nu se mai aude decât tăcerea. Am să închei rândurile mele... Of, pașii tăi, Aurora; această casă, această curte prin care tu treci, poarta și bucătăria plină de muște, mâinile tale care țin cu grație urâtele noastre farfurii și tacâmuri... Lasă-mă să stau înaintea ta și să-ți sărut genunchii, să mă îmbăt cu aburul sufletului tău...

*

Liniștea a fost spartă de răgetul măgarului. Știi că un poet al măgarilor Francis Jammes a scris următoarele versuri (trad. Ion Pillat):

Iubesc măgarul dulce
Mergând lângă uluce.

Auzi! Măgarul dulce! Și o dorință către dumnezeu a acestui poet era să fie lăsat să meargă în rai cu măgarii (asinii). Zău, cum putea face abstracție de răgetul unui măgar? Sau poate tocmai asta i se părea dulce?

Of! Parcă ai fi aci și te-ai uita la mine cum îți scriu. Parcă te aud exclamând: ajunge, Marine! Mi-e somn, Marine! Mor de somn, mă duc să mă culc.

Somn ușor, iubită făptură necunoscută. Iar pentru încheiere eu îți spun „bună dimineața" și nu pleca fără mine la soare. (Sunt gelos pe soare, el te-a încălzit și te-a ars atâtea zile!)

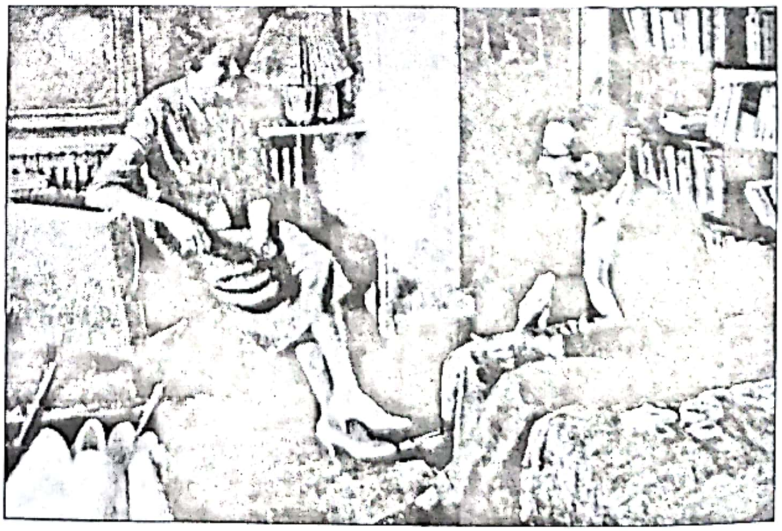
Iar rage măgarul.

E nemaipomenit să știi că nu mi se pare atât de ciudată aprecierea poetului, eu râd acuma în hohote auzindu-l cum rage.

Aurora! Doamne-dumnezeule, tu pleci mâine! Tu poimâine nu vei mai fi aici?! Of! Să știi că am să vin cu tine!

Marin

E ora patru. La revedere.



Scanned with OKEN Scanner

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. Textul reprodus este o scrisoare de dragoste a unui pe atunci tânăr scriitor, celebrul, mai târziu, Marin Preda. Este vorba despre o scrisoare autentică, expresie a relației dintre două persoane cu existență reală, având astăzi valoarea unui document de istorie literară, prin intermediul căruia poate fi reconstituită o experiență biografică importantă, trăită de autorul **Moromeților**. Suntem, așadar, în fața unui text nonficțional, în care situația de comunicare se realizează pe un canal al scrierii, ceea ce a permis și conservarea peste timp a mesajului.

Autorul scrisorii intenționa să-i transmită destinatarei o informație: că se îndrăgostise de ea. Mesajul este, totuși, mai complicat, pentru că semnatarul este și el o persoană mai puțin obișnuită. Nu se mulțumește să-i mărturisească faptul că o iubește, ci încearcă să surprindă și să dea expresie modului în care își trăiește iubirea – sentiment profund, răscolitor, *tulburător*. Marcat subiectivă, substanța mesajului este dată de chiar această trăire pe care documentul o absoarbe în tot adevărul ei particular. Vorbim despre un ***adevăr particular***, deoarece – cum am mai menționat – este în discuție o relație afectivă între două persoane și nu între două personaje, adică între două simboluri ale vieții, cum se întâmplă în tragedia shakespeariană. Acolo, Romeo și Julieta, ca simboluri ale umanului, aparținând unei ordini a esteticului, sunt purtători ai unui ***adevăr poetic***, de o mai mare generalitate.

2. Deși suntem în fața unei scrisori destinate, în principiu, să transmită o informație, textul acesta adună, cu sau fără voia autorului, mai multe elemente care-l fac să alunece în literatură. Trecerea spre literatură este, în primul rând, un efect de construcție, al modului în care informația este înscrisă într-un cadru, căpătând o montură, asemenea pietrelor unei bijuterii. Mărturisirea iubirii, reprezentând informația de bază în mesaj, capătă un fundal compus din numeroase alte informații complementare, de valoare secundară, dar care dau consistență și relief mesajului. Aflăm, printre rânduri, că scrisoarea este efectul unei nopți de nesomn, petrecute undeva la mare, într-un mediu rustic, trădat de lătratul câinilor și de răgetele, ce nu-i par deloc poetice, ale unui măgar. Imaginea acestui cadru nu apare, ci este doar sugerată de sonoritățile evocate. Propria trăire, pe de altă parte, devine obiect al meditației, în care-și fac loc referințe culturale, în asociații surprinzătoare: poezia lui Francis Jammes, un cântec de muzică ușoară, câteva motive mitice: raiul, îngerii, ispita.

Pe fundalul acesta, se proiectează siluetele îndrăgostiților. Despre ***ea*** aflăm că este *frumoasă, fermecătoare, de o neliniște profundă, vicleană, vanitoasă, cochetă, cu gândul puțin înghețat, dar fără ascunzișuri și categoric*. Poartă *haine verzi și sandale ciudate*. Despre ***el*** deducem, mai degrabă decât aflăm, că este un tânăr

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Identificați elementele specifice situației de comunicare în cazul acestei scrisori: ***emițătorul, receptorul, codul, mesajul, canalul, referentul.***
2. Argumentați dacă natura textului este una ficțională sau nonficțională.
3. Stabiliți caracterul obiectiv sau subiectiv al mesajului.
4. Precizați dacă adevărul mesajului este unul particular sau general.
5. Căutați elementele de asemănare între cuplul care apare în această scrisoare și cel din **Romeo și Julieta** (v. fragmentul reprodus în cap. 1).
6. Căutați elementele de diferențiere între cele două cupluri.
7. Explicați ce impresie v-a lăsat lectura acestei scrisori.
8. Analizați cadrul, „montura", în care este fixată informația transmisă: timpul, spațiul, sonoritățile evocate, referințele culturale, starea de spirit etc.
9. Stabiliți dacă montura informației nu devine, la rândul ei, informație cu privire la identitatea spirituală a autorului scrisorii.
10. Căutați câteva trăsături care-i particularizează profilul spiritual.
11. Argumentați dacă textul acesta aparține unui teritoriu: **a.** ***literar*** **b.** ***nonliterar*** **c.** ***de graniță.***
12. Compuneți o scrisoare de dragoste.

Scanned with OKEN Scanner

cultivat, grav, de o mare sensibilitate, neliniștit, dar și uimit de ceea ce i se întâmplă, de experiența care îl împinge să spună *cuvinte pe care niciodată nu le-a mai spus cuiva*. Pentru cel care scrie întâia lui scrisoare de dragoste, iubirea înseamnă cunoaștere: *am să te cunosc și am să mă las cunoscut*.

Alunecarea în literatură este însă nu numai consecința acestei tendințe de portretizare, ci și a stilului. Adeseori o situație, o trăire, poate fi urmărită cu insistență, făcând obiectul unor enumerații – *o adiere de durere, de părere de rău, de mâhnire izvorăște din inima mea* – sau al unor comparații care se succed în cascadă: *ca o picurare melodioasă, ca un clipocit, ca și când picături de ploaie ar cădea peste frunzele adormite ale unui pom, dimineața*. Nu fără legătură cu nota patetică a mărturisirii, ce le explică și le justifică, aceste imagini tind să depășească informația din mesaj, dar nu și adevărul lui particular. Adevărul acesta este nuanțat, căutat în zone cu acces dificil al proceselor sufletești, pe care sensul figurat al cuvintelor le sondează mai profund și le exprimă mai sugestiv.

Prin aceasta, totuși, scrisoarea nu trece în interiorul literaturii, fiind tangent ei, dar exterior; rămâne un text de graniță, care împrumută anumite procedee proprii literaturii, fără să devină literatură. Nu este un produs al ficțiunii, deci nu aparține imaginarului, și mai ales, nu este purtătorul unui adevăr poetic general, ci al unuia particular, conectat la realitatea unui timp, a unui loc și a unor persoane anume.

EROS

DS

De cele mai multe ori, Eros este reprezentat ca un copil sau ca un tânăr înaripat, gol, *căci întruchipează o dorință ce nu are nevoie de mijlocire și nici nu se poate ascunde*. Faptul că Eros este un copil simbolizează desigur tinerețea veșnică a oricărei iubiri profunde, dar și o anume iresponsabilitate; Eros își râde de oamenii pe care-i vânează – uneori chiar fără să-i vadă –, pe care-i orbește sau pe care-i face să clocotească (aceleași simboluri – arcul, tolba cu săgeți, ochii legați, torța – apar în toate culturile). Globul pe care-l ține adesea în mâini sugerează puterea lui universală și supremă. Eros rămâne zeul dintâi *care asigură nu numai dăinuirea speciilor, ci și coeziunea internă a Cosmosului*. Eros, iubirea, ține și de simbolistica generală a unirii contrariilor, acea *coincidentia contrariorum*. Iubirea tinde să depășească aceste antagonisme, să asimileze forțele diferite și să le integreze într-o unitate comună. În acest sens, ea este simbolizată prin cruce, sinteză a curenților orizontali și verticali; sau prin binomul chinezesc *yang-yin*. Din punct de vedere cosmic, după împrăștierea ființei în ființe multiple, iubirea este forța ce asigură reîntoarcerea la unitate; ea este reîntregirea universului, marcată prin trecerea de la unitatea inconștientă a haosului primitiv la aceea, conștientă, a ordinii definitive.

Scanned with OKEN Scanner

CĂLĂTORIA, AVENTURA

Ghid, *ghiduri*, s.n. ✦ Carte cuprinzând informații de călătorie, hărți, planuri, îndrumări etc., necesare unui turist, pentru orientarea într-o țară, într-o regiune, într-un muzeu etc.
Din fr. **guide.**

Itinerar, *itinerare*, s.n. ✦ Drum pe care se desfășoară o călătorie, cu indicarea localităților parcurse. ✦ Indicator care cuprinde stațiile și orele de plecare și de sosire ale unui vehicul pe un parcurs.
Din fr. **itinéraire,** lat. **itinerarius.**

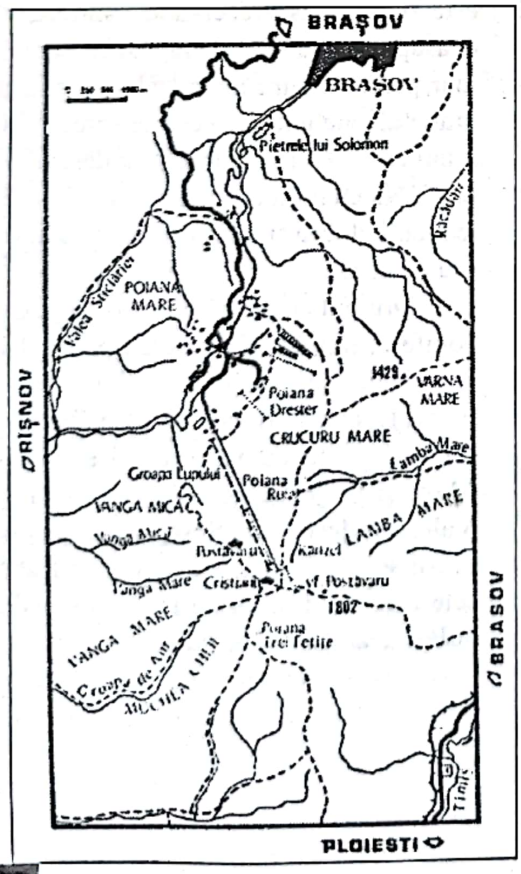
DEX

Text nonficțional: GHID TURISTIC

BRAȘOV
GHID TURISTIC

de Silviu Pop, Ștefan Princz,
Editura pentru Turism, 1974

Capitolul I. Brașov – Poiana Brașov



Poiana Brașov este poate cea mai frumoasă și mai dotată stațiune climaterică din țară. Poziția și frumusețile ei naturale – cărora omul le-a adus foarte multe și interesante amenajări moderne – constituie o permanentă atracție pentru sutele de mii de turiști din țară sau de peste hotare. Pentru brașoveni, cel puțin, Poiana a fost din vechi timpuri locul destinat excursiilor duminicale, de petrecere a concediilor sau de practicare a sporturilor de iarnă. Aici, în Poiană, a avut loc primul concurs de schi din țara noastră în anul 1906, iar primii schiori au urcat pe Postăvarul încă în 1895. Poiana a devenit pentru brașoveni atât de familiară, încât aproape că nu e locuitor al Brașovului să n-o fi vizitat și să nu-i cunoască potecile.

Din Brașov spre Poiană conduc mai multe drumuri. Noi îl vom alege întâi pe cel mai ușor și mai nou: șoseaua Brașov – Poiana Brașov, în lungime de 13 kilometri – o autostradă de un pitoresc inedit, unul din cele mai frumoase drumuri montane din țară.

Șoseaua pornește de lângă Biblioteca Municipală, unde se află și stația de autobuz. Având mai

Scanned with OKEN Scanner

multe serpentine în pantă lină, permite circulația tuturor tipurilor de autovehicule și pe orice vreme. Aici, pe drumul spre Poiană, se țin de câțiva ani și probele de coastă la o întreagă serie de raliuri și concursuri automobilistice interne și europene.

Pornind, așadar, din apropierea centrului, șoseaua străbate unul din cele mai frumoase cartiere ale orașului, cu vile ascunse printre copacii de pe Șirul Livezii ori de pe romanticul Warte.

Drumul trece pe lângă vechiul Turn Alb, traversează un pod, și dintre pini, pe stânga, apare mohorâtul Turn Negru, reamintindu-ne vechea cetate medievală. De lângă turn, unde este amenajată o platformă belvedere, se deschide o frumoasă priveliște asupra vechii cetăți brașovene și asupra Scheiului.

Urcând o pantă lină, șoseaua ajunge pe culmea **dealului Warte**, de unde ni se deschide o largă panoramă asupra părții de nord-est a orașului și asupra câmpiei Bârsei.

Depășind culmea din spatele grădinilor ce se întind în vale, șoseaua urcă printr-o pădure de foioase spre poiana numită **La Pietriș**, unde sunt amenajate trei platforme belvedere, sub care se desfășoară panoramic orașul, priveliștea deschizându-se până spre Munții Ciucașului.

Traversând poienița, o largă serpentină a șoselei ne scoate deasupra Văii Varișteie, pe unde era cândva drumul spre Poiană „prin Stejeriș". Privită de pe aceste înălțimi, Țara Bârsei, și în special „golful" dinspre Zărnești și Feldioara, prezintă o fermecătoare priveliște. **Stejerișul** este o frumoasă rezervație naturală. Pe deasupra coroanelor de fagi și carpeni, se mai poate admira uneori zborul plin de grație al câte unei perechi de șorecari comuni care-și au cuiburile prin desișul pădurii. Nu cu mult timp în urmă, prin aceste locuri clocea și câte o pereche de acvile sau de corbi.

Drumul continuă printr-o pădure de conifere, traseul fiind mereu presărat cu surprizele serpentinelor tăiate printre brazi. Lăsăm în dreapta **Valea Pietrișului**, mărginită de vârfurile **Stejerișului Mare** și **Stejerișului Mic**, iar în stânga, **Valea Stejerișului**. Șoseaua, asistată de brazii seculari, pare o alee a cărei frumusețe este amplificată de peisajul grandios al Postăvarului, ce se ridică în față.

Scanned with OKEN Scanner

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Identificați, în succesiunea lor, principalele repere ale drumului descris.
2. Analizați dacă ghidul, ca tip specific de enunț, produce o imagine sau oferă doar o informație celui care îl citește.
3. Precizați care este utilitatea practică a ghidului.
4. Căutați argumente pentru a susține ideea că mesajul ghidului este obiectiv sau subiectiv.
5. Recitiți fragmentul din romanul **Toate pânzele sus!** și încercați să stabiliți diferențele care apar între literatura de călătorie și ghidul unei călătorii.

1. Itinerarul reprodus își propune să îl orienteze pe călător într-un spațiu necunoscut lui, oferindu-i repere de identificare. Pentru a atinge acest scop, descrierea urmărește îndeaproape configurația realului, consemnând detaliile care individualizează locurile și elimină posibilitatea de confuzie. Ghidul are, deci, o utilitate practică, pentru că aduce o informație cu care putem opera în ordinea imediată a vieții. Informația reduce gradul de nedeterminare în legătură cu un parcurs turistic; altfel spus, ne ajută să nu ne rătăcim. Purtător de informație, mesajul ghidului este obiectiv, constituindu-se ca un tip de enunț în care elementul subiectiv tinde să fie diminuat, datorită relației sale cu un referent real. Este, evident, un text nonficțional al cărui adevăr poate fi verificat prin confruntarea cu realul. Numai acest adevăr verificabil al enunțului, obiectivitatea lui conferă ghidului turistic o utilitate practică.

2. Comparând tipul acesta de enunț cu cel propriu literaturii de călătorie, constatăm că cea mai mare diferențiere este dată de raportul care se stabilește între obiectiv și subiectiv. În literatura de călătorie, itinerarul descris poate să fie real sau imaginar. Dar chiar și atunci când traseul este real, cum se întâmplă în **Toate pânzele sus!**, el nu are mai mult decât valoarea unui cadru al evenimentelor epice. Accentul este deplasat prin personaje către factori subiectivi, cum ar fi: reacția umană, relația dintre om și natură, valoarea de probă a unor accidente care transformă călătoria într-o experiență de autocunoaștere etc.

Toate acestea nu fac obiectul unui ghid de călătorie, al cărui scop este prezentarea unui adevăr particular. Literatura de călătorie, dimpotrivă, caută un adevăr general, pentru că aduce în centrul atenției omul și experiențele lui. Adevărul particular al locului devine pretext, element cauzal al unor experiențe umane de cunoaștere, de recunoaștere, de autocunoaștere etc. Atât ghidul, cât și romanul lui Radu Tudoran rămân în mod fundamental acte de comunicare, ale căror mesaje au însă finalități diferite și, din cauza aceasta, sunt structurate diferit: în enunțul din ghid, limbajul (codul) este purtător de informație, în cel de tip literar, limbajul produce imagini. În primul caz, cuvântul are doar valoarea unui semn purtător al unui sens univoc, pe când în al doilea caz, tinde să devină un simbol, însăși structura mesajului fiind de natură să îi stimuleze polisemia.

OFERTĂ DE INTERPRETARE

Scanned with OKEN Scanner

TEMA 5

EXEMPLE, MODELE, PERSONALITĂȚI

Text nonficțional: MEMORIALISTICĂ

Memorialistică, s.f. + Gen de scriere literară care cuprinde memorii; (cu sens colectiv) totalitatea lucrărilor care conțin memorii.
Memorial, s.n. + Specie literară, asemănătoare cu însemnările de călătorie și cu memoriile, care consemnează observații științifice, amintiri ori impresii personale asupra faptelor sau evenimentelor la care a participat cineva sau care s-au petrecut în timpul vieții cuiva.
Din germ. **Memorial**, fr. **mémorial**, lat. **memorialis.**

DEX

1895 – 1990

Portret: G. CĂLINESCU

de Al. Rosetti, **Călătorii și Portrete,**
Editura Sport Turism, București, 1977

Un om mic la stat, ușor obez. Profil de medalie, nas acvilin, ochi negru întredeschis. Din față, o privire pătrunzătoare, uneori vulturească. Părul lăsat în voie, îi încorona în mod fericit fizionomia. Gesturi repezi. Uneori, brațul ridicat îndepărta pe auditor; alteori, gestul completa o atitudine.

La catedră sau la conferințe publice, glasul său devenea uneori strident și părea rostit pe două registre. Din când în când, scotea din buzunar un petic de hârtie, la care se uita pieziș.

Impresia nu era lipsită de ciudățenie.

Își crease un interior potrivit, într-o căsuță cu trei odăi din cartierul Floreasca, pe o stradă până mai ieri provincială. Din minuscula tindă pătrundeai în camera lui de lucru. O bibliotecă plină de cărți rare ocupa un perete. Câteva fotolii îmbrăcate în mătase. O masă mică de lucru, din lemn de mahon. Tablouri de Petrașcu, Pallady și Tonitza ornau pereții.

În această încăpere, împodobită ca de sărbătoare, și-a scris o mare parte din operă.

Dincolo, în mica sufragerie, păsări cântătoare și mici papagali înveseleau atmosfera. Un câine grifon îl întovărășea pretutindenea.

G. Călinescu a scris în toate genurile. Mintea lui genială a imaginat cel mai cuprinzător studiu asupra genezei operei lui Mihai Eminescu. Cercetarea operei a mers concomitent cu documentarea amănunțită asupra vieții poetului. Din aceste preocupări au rezultat lucrarea **Viața lui Mi-**

G. Călinescu
Desen de pictorul Șt. Dumitrescu

Scanned with OKEN Scanner

hai Eminescu, una din cele mai frumoase cărți ale literaturii românești, și cele cinci volume consacrate **Operei** lui Mihai Eminescu. Niciodată, până atunci, izvoarele poeziei eminesciene nu fuseseră cercetate cu mai multă pătrundere.

Romanele sale, începând cu **Cartea nunții** și continuând cu **Enigma Otiliei,** au dezvăluit un romancier de o profundă originalitate. **Bietul Ioanide** și **Scrinul negru** constituie însă o culme a talentului său: putere de creație a personajelor, pătrundere în resorturile lor intime, concepție de ansamblu, culoare locală, intuiții geniale, iată numai câteva din caracteristicile creatorului acestor cărți, unice în literatura românească.

Versurile sale vădesc pe un umanist rafinat, stăpân pe meșteșug. Ele alcătuiesc filtruri de dragoste sau elixiruri rare, de care cititorul se împărtășește cu recunoștință.

Scrisul său zilnic sau săptămânal, în cronici consacrate actualității de toate genurile, constituie un tezaur al literaturii noastre. Studiile de istorie literară, pe lângă bogăția de informații inedite, vădesc un critic unit cu un romancier. Nicăieri mai bine ca în monumentala **Istorie a literaturii române** nu apar aceste daruri ale lui G. Călinescu. Această carte, denumită cu drept cuvânt *„romanul literaturii românești"*, întrunește toate calitățile geniului său: ascuțime a spiritului critic, putere de sinteză în redarea ansamblului și amănuntelor, talent de portretist, adâncă înțelegere a resortului intim al scriitorilor.

Opera atât de vastă și variată a lui G. Călinescu, întreruptă astăzi pentru totdeauna, constituie un monument nepieritor al literaturii românești.

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Delimitați secvențele componente ale textului.
2. Comentați fiecare secvență, subliniindu-i specificul.
3. Analizați metoda de lucru a portretistului.
4. Precizați dacă modelul acestui portret este o persoană, un personaj literar sau o personalitate.
5. Căutați motivarea portretului, adoptând argumentele și perspectiva autorului.
6. Argumentați valoarea de document a acestui portret.

OFERTĂ DE INTERPRETARE

1. Academicianul Al. Rosetti, profesor la Facultatea de Litere a Universității din București, autor al unei celebre **Istorii a limbii române**, a fost nu numai colegul și prietenul profesorului G. Călinescu, ci și editorul monumentalei **Istorii a literaturii române de la origini până în prezent** (1941).

Textul reprodus este un portret prin care Al. Rosetti încearcă să fixeze imaginea unei mari personalități a vieții noastre culturale. Suntem, de fapt, în fața unei pagini de memorialistică scrise de un autor cu statut de martor, de observator al unui destin considerat exemplar prin dimensiunea actului de creație.

2. Portretul este construit pe trei etaje distincte. Un prim palier constă în prezentarea manifestării în public, în calitate de profesor, a persoanei care îi servește drept model. Un al doilea palier descrie spațiul intim al vieții lui G. Călinescu: locuința, biroul, biblioteca, mobilierul, tablourile, dar și papagalii sau câinele favorit. Secvența aceasta este o modalitate indirectă de caracterizare, introdusă spre a sugera dimensiunea interioară a omului, accesibilă numai celor foarte apropiați. Prin ultimul nivel, portretistul reamintește elementele de notorietate ale celui evocat, de data aceasta numai în ipostaza de creator: critic și istoric literar, romancier, poet și publicist. Opera, inventariată sumar, rămâne, totuși, principalul argument ce susține statutul de personalitate a modelului, justificând totodată demersul portretistic. Asumându-și rolul de martor, Al. Rosetti convertește portretul într-un document istoric, destinat să înregistreze în aspectele sale esențiale o identitate anume a spiritului creator, o ipostază particulară, distinctă.

Se înțelege, astfel, de ce Al. Rosetti a optat pentru formula portretului: este o formulă care impune martorului o viziune a diferenței specifice.

Scanned with OKEN Scanner

n. 1933

LECTURĂ

Jurnal parizian

(fragment)

de Eugen Simion

Îi propun, a doua zi, să-i arăt Parisul neturistic, acela pe care îl cunosc doar cei care locuiesc mai mult timp în oraş. Acceptă şi, după dejun, ne regăsim la Châtelet pentru o plimbare spre locurile ascunse de ochiul lacom şi superficial al turistului. În drum, cum trecem pe lângă mari opere de arhitectură, îi atrag atenţia asupra lor.

– Uite, domnule Preda, Notre Dame. Cunoaşteţi, desigur, catedrala, priviţi doar cum ea este învăluită, acum, de această ceaţă subţire de toamnă...

Efuziunea mea lirică este tăiată brusc de o voce indiferentă.

– Mai dă-i în mă-sa cu catedrala lor cu tot...

Replică dură. Încerc s-o atenuez, caut un alt subiect. Trecem pe lângă Sfânta Capelă şi mă ia gura pe dinainte:

– Domnule Preda, iată Sfânta Capelă, capodoperă a artei gotice, construită sub Ludovic cel Sfânt, de către Pierre de Montreuil... Interiorul este o sărbătoare a spiritului...

Sunt acum mai prudent, lirismul meu este reţinut, introduc o notă de ironie, vorbesc puţin afectat, ca un ghid care trebuie să-şi desfăşoare numărul, făcându-se că nu vede indiferenţa publicului. Interlocutorul meu nu este tulburat:

– Da, da, Sfânta Capelă, capodoperă gotică...

Hotărât lucru, prozatorul este într-o zi rea. N-are chef de capodopere, ce idee şi pe mine să-i propun un voiaj cultural în Paris! Replicile sale îmi amintesc de **Memoriile** lui E. Lovinescu, unde este narată iniţierea lui Aurel Vlaicu în arta pariziană. M. Preda a citit, desigur, acele pagini delectabile şi joacă acum comedia huronului sceptic. Buna dispoziţie îmi vine, intru în joc, nu scap nici o casă mai importantă, nici o piaţă. „Pe aici a trecut cutare personalitate, aici a trăit marele scriitor X., clădirea din faţă este o operă în stilul Renaşterii, ce minune!"... şi tot astfel înfăţişez cu însufleţire autorului **Moromeţilor** Parisul monumental. Dar cu cât însufleţirea mea (de acum strict teatrală, falsă!) este mai mare, cu atât scepticismul prozatorului ia forme mai agresive.

— Panthéonul, în stil neogrecesc, decorat în interior de Puvis de Chavannes? Biserica Saint-Germain-des-Prés... I-auzi!...

Şi, uite aşa, am petrecut o după-amiază culturală în Cartierul Latin. Ilie Moromete nu se arată doborât de măreţia goticului, n-are complexe. Spiritul neîncrezător de la Dunăre se manifestă, în faţa atâtor probe, totuşi, de artă, în forme voit violente. M. Preda crede, evident, altceva despre monumentele Parisului, dar joacă acum o comedie, lovind cu vorbe aspre şi pitoreşti aceste faţade grandioase, aceste săgeţi lansate cu trufie spre cer, aceste vitralii ce ne iau ochii. Înţeleg că nu vrea să pară strivit de ceea ce vede şi, s-ar putea spune, este supărat pe istoria care a fost atât de generoasă în acest capăt al Europei şi atât de dură, vitregă la celălalt capăt al continentului. „Cum, domnule, îmi spune el, altă dată, să construieşti o civilizaţie din fuga cailor? Să ridici catedrale când ţăranul român a stat, secole de-a rândul, la pândă, pregătit să se re-

Scanned with OKEN Scanner

fugieze în pădure? Și vii dumneata să-mi spui că el a boicotat istoria?!... Pe când francezii"... și aici începe o altă discuție, presărată cu meditații profunde și vorbe crude asupra istoriei.

Cititorului care cunoaște mai puțin psihologia scriitorului și ar putea să-și facă, din niște întâmplări comice de viață, o idee greșită despre personalitatea unui mare creator, trebuie să-i dau o explicație. *Psihologia* unui scriitor trăiește în operă și nu are, în afara ei, nici o justificare. Acolo aflăm, în fapt, adevăratul portret moral al autorului care, în viața de toate zilele, trece prin împrejurări vesele sau triste, mănâncă și bea, spune lucruri inteligente sau își odihnește spiritul încurajând o conversație ușoară, ca orice alt individ. Opera îl asumă și-l exprimă integral. Marin Preda nu poate fi conceput fără **Moromeții, Risipitorii, Imposibila întoarcere, Marele singuratic** etc. și, de la un punct al biografiei sale, el începe să fie creat, ca individ social, de aceste puternice scrieri. Creatorul devine, cu alte cuvinte, personajul operei sale, devine sau ne place nouă, cititorilor, să devină. Mitul Galateii se întoarce. Artistul se lasă născut de creația lui.

Sunt unii care își pun geniul în viață și doar talentul în literatură. Sunt *geniile orale,* cazurile tragice ale literaturii. Sunt alții care poartă pururea o mască: masca vanității sublime. Vorbele lor sunt alese și temele lor sunt totdeauna mari, copleșitoare. Nu deschid gura decât ca să pronunțe o propoziție memorabilă și să anunțe o nouă relație dintre ei și universul mare. Acestea sunt *geniile oraculare*, pe care este bine să le vezi de departe. Este aproape sigur că, în ele, trăiește în chip trufaș o impostură bine dichisită.

Sunt însă creatori care își pun *geniul* în operă și personalitatea normală în viață. Ei spun ceea ce au de spus în cărți și, ieșind pe stradă, leapădă orice mască de solemnitate. Spiritul se descarcă în banalitatea vieții și, mâncând o friptură în sânge și bând un pahar de vin roșu, se feresc să abordeze tema *imperativului categoric.* Ei vor, pur și simplu, să mănânce cu poftă acea friptură și, după ce au băut un pahar de bere, să poată spune cu satisfacție că berea a fost rece și bună. Geniul lui I. L. Caragiale se manifestă în oroarea lui de fumurile geniului în viață. Marin Preda face parte, psihologicește, din aceeași specie, modul lui *neliterar* de a se purta în unele situații ascunde, în fond, o mare voință de a ieși de sub puterea obsesiilor literare. L-am văzut în împrejurări variate și m-a surprins totdeauna la el fondul mare de neliniște, chiar și atunci când spiritul său se desfăta în *comicării* (ca cele dinainte), iar limbajul lui căuta cu dinadinsul vocabulele colorate. Omul este, indiscutabil, profund și mintea lui are o bătaie lungă. Venit din lumea țărănească, Marin Preda are o viziune totalizantă a vieții și un sens al permanenței, în ordinea istoriei, care se manifestă și în opera sa literară. Temele de acolo sunt tratate, uneori, și în conversația obișnuită. Talentul lui Marin Preda este, aș zice, de a descoperi în haosul unei probleme elementul stabilizator, punctul de sprijin. În orice fenomen, oricât de complicat ar fi, trebuie să existe câteva puncte de reper, un răsărit de soare și un apus, după care să te poți orienta. Spectacolul universului devine, în acest chip, accesibil.

Umoarea omului care cuprinde toate acestea și le dă o ordine pentru a le da un înțeles este, pot să spun, schimbătoare în limite, totuși, previzibile. Fața lui este uneori închisă, privirile întoarse înăuntru, lăsând impresia unei înstrăinări și mefiențe totale. Apoi, ceva, un resort intim se pune în mișcare și peste această față tragică și înfuriată se așterne o lumină puternică. Privirile se întorc spre lume și spiritul se deschide spre bucuriile ei. Marin Preda vede, în astfel de clipe, existența sub latură ironică și, adesea, creează un spectacol în care îi place să se implice cu o inocență supravegheată. Parisul stimulează, observ, și această latură a puternicei sale personalități.

După trei săptămâni, Marin Preda se mută la îndemnul meu la *Home latin*. Cum locuiesc și eu aici, ne vedem des, luăm masa împreună, ne plimbăm seara, târziu, prin cartier. Este, în genere, bine dispus, merge la restaurante bune, cere băuturi alese, se poartă, pe scurt, ca un boier valah la Paris. Într-o zi însorită de toamnă mă roagă să-i fac niște poze. Am un Kodak pentru copii, care face fotografii admirabile, însă Preda nu primește propunerea mea, are el un aparat mai bun, cumpărat de la Leningrad. Zis și făcut, cutreierăm Cartierul Latin,

Scanned with OKEN Scanner

coborâm spre Sena, în căutarea de locuri pitorești. Prozatorul și soția în fața Panthéonului, prozatorul, singur, pe podul de la Saint-Michel etc. Am o mică bănuială: aparatul nu merge, este blocat, ceva, în orice caz, nu este în regulă cu el. M. Preda neagă însă categoric: „este un aparat foarte bun, cumpărat de mine"...

Continuăm, așadar, să fotografiem, apoi, când filmul se termină, îl dăm la developat. „În culori? În culori, bineînțeles." Rezultatul: nici un clișeu nu este bun. Sumbra mea suspiciune se adevereşte. M. Preda se dezlănțuie împotriva industriei fotografice. Îi sunt recunoscător că nu crede (sau nu spune) că neîndemânarea mea ar fi fost de vină. Îi putea trece prin cap.

În altă zi, Marin Preda vrea să-și cumpere o pălărie. A văzut el una, pe lângă stația Barbès-Rochechouard. Mă roagă să-l însoțesc. Cum am o după-amiază liberă, accept. Ajungem în fața magazinului, și prozatorul îmi arată o pălărie expusă în vitrină: o combinație între o borsalină fină și o pălărie de cow-boy. Intrăm și cerem modelul respectiv. Preda ar vrea chiar pălăria din vitrină. „Nu-i nevoie s-o scoatem de acolo, răspunde vânzătoarea, avem altele la fel." Cumpărătorul se lasă convins, dar nu din toată inima. Vânzătoarea îi ia măsura, apoi golește un raft și aduce douăsprezece pălării. Marin Preda ia una, o pune în cap, apoi se îndreaptă spre oglindă, se privește îndelung, își scoate ochelarii, se mai privește o dată, din față și lateral și, la urmă, depune pălăria în fața vânzătoarei. Nu-i place! Ia altă pălărie, face aceleași gesturi și străbate același itinerar. De două, de douăsprezece ori. Nici o pălărie nu-i pe gustul său. Vânzătoarea golește al doilea raft și M. Preda încearcă o altă duzină de pălării, fără rezultat, nici una nu-l mulțumește. După o oră, suntem, toți, epuizați: vânzătoarea, cumpărătorul și asistența. Atmosfera devine încărcată, vânzătoarea dă semne de iritare. M. Preda e din ce în ce mai sumbru. Apoi, deodată, părăsește magazinul fără să spună un cuvânt, urmat imediat de soție. Rămân singur cu vânzătoarea și încerc să explic nici eu nu știu ce. Vânzătoarea face o criză de nervi și, pe acest fond, mă strecor afară din magazin, nu înainte de a mai privi o dată șirurile de pălării scoase din rafturi. Într-adevăr, vânzătoarea avea de ce să renunțe la surâsul ei profesional!

Afară, la zece metri, mă așteaptă M. Preda ca un leu în cușcă. „Dă-i în mă-sa cu pălăriile lor cu tot", zice prozatorul în loc de încheiere.

După două zile îl văd cu pălăria jumătate borsalină, jumătate cow-boy pe cap. Se întorsese la magazin a doua zi și obținuse exemplarul din vitrină. Comerțul parizian se reabilitase în ochii lui. „Fac lucruri bune, dom'le", zice el inocent.

DTL

JURNAL (fr. **journal „ziar"**). **1.** *Ziar*, gazetă cu apariție zilnică. **2.** Registru, caiet cu însemnări oficiale ale unei unități administrative, de obicei militară: jurnal de operații al unei unități militare, jurnal de bord al unei nave etc. **3.** Însemnări zilnice ale unei persoane, cu caracter mai mult sau mai puțin confesiv. Jurnalul este o specie memorialistică a cărei trăsătură distinctă este concomitența sau relativa simultaneitate a faptului și a însemnării care îl raportează, dând deci posterității cea mai mare garanție posibilă cu privire la autenticitate, spre deosebire de amintiri, ***memorii*** etc., a căror distanță de evenimentele raportate le face mai selective și mai aproximative. Deși a fost ilustrată de mari scriitori, străini (**Jurnalul** fraților Goncourt) sau români (**Jurnalul** lui T. Maiorescu, al lui T. Vianu, al lui C. Petrescu ș.a.), există și jurnale remarcabile ale unor doctori, militari, oameni politici ș.a.

DTL

PORTRET (fr. **portrait**). **1.** În ***literatură:*** imaginea unei persoane, mai ales în ***genul epic*** prin surprinderea trăsăturilor specifice, în scopul individualizării și obiectivării ei. Portretul poate să fie fizic, psihic (moral), mixt (fizic și moral) și se referă la o categorie întreagă de oameni sub dominanta lor psihică (**Caracterele** lui Teofrast, **Caracterele** lui La Bruyère). În accepția de ***caractere*** portretul se corelează cu tipul moral care presupune o „tipizare" (avarul, arivistul etc.). În literatura română, găsim portrete la cronicari (Gr. Ureche, Miron Costin, Ion Neculce), la C. Negruzzi, **Un poet necunoscut,** portretul lui Daniil Scavinschi; în **Scrisorile** lui Ion Ghica către V. Alecsandri, la N. Filimon, la M. Sadoveanu, Rebreanu, Călinescu, Camil Petrescu etc. Portretul este realizat și în ***versuri*** (portretul lui Ștefan cel Mare din poemul **Dumbrava Roșie** de V. Alecsandri etc.). **2.** Există și portrete ***animaliere*** (la Arghezi, Topârceanu, Emil Gârleanu etc.). Se cunosc portrete ***individuale*** și ***colective*** (masa în mișcare în **Răscoala,** la Liviu Rebreanu).

Scanned with OKEN Scanner

TEMA 6

SCENE DIN VIAȚA DE IERI ȘI DE AZI

Text nonficțional: JURNAL, MEMORII

Jurnal, *jurnale,* s.n.
Însemnări zilnice ale cuiva despre anumite evenimente legate, de obicei, de viața sa; însemnări zilnice ale unor observații științifice.
Din fr. **journal.**

Memoriu, *memorii,* s.n. ✦
(La pl.) Lucrare beletristică cu caracter evocator, conținând însemnări asupra evenimentelor petrecute în timpul vieții autorului (și la care el a luat parte).
Din lat. **memorium,** fr. **mémoire.**

DEX

1912 – 1989

JURNALUL FERICIRII

(fragmente)

de Nicolae Steinhardt

Cele mai rele clipe din timpul perioadelor petrecute la Securitate. Două:

Într-o noapte, și-i foarte târziu, încăpățânându-mă în negație – asupra unui punct de altfel secundar: cine a venit de la Paris cu ultimul roman al lui Mircea Eliade și piesele lui Eugen Ionescu, Marietta Sadova? (constat că pentru un fricos ca mine încăpățânarea este singurul liman) – sunt amenințat: o confruntare cu șeful lotului.

Mai întâi, nu înțeleg de ce confruntarea este prezentată ca o amenințare. (Sunt încă boboc.) Dimpotrivă, mă alină gândul de a-l revedea pe Dinu. Perspectiva întâlnirii în toiul nopții, în birourile Securității cu un fost reprezentant de vază al intelectualității „prolegionare" m-a și purtat pe aripile zglobii și tâmpe ale imaginației adolescentine, ale imaginației aceleia candide și dezarmante, pe care bătrânii cei mai hârșiți în banalitate, tăvăliți în mediocru și spălăciți de renunțări tot o mai poartă în ungherele pitulate ale sufletului, acolo unde prostia se cuibărește și se fortifică definitiv, ca treponema gonită de bismut în străfundul marilor organe interne: va fi ceva dramatic și nobil și mult eroic. Ne vom întrece în a tăgădui. Ne vom întrece în a ne apăra unul pe altul. Ne vom zâmbi. Ne vom strânge mâinile. Vom suferi laolaltă.

— Să vină șeful, domnule anchetator, să vină.

Anchetatorul sună, dă un ordin șoptit și după o lungă așteptare tăcută e introdus Dinu Nc.

Mi s-a dat strașnică poruncă să nu scot nici o vorbă, stricându-mi-se astfel multe din elementele proiectatului eroism.

Stau cuminte la pupitrul din fundul biroului de anchetă și mă uit; sunt concentrat, atent, doar ochi și urechi. (Doar ochi, ca Mihail Strogov privind-o pe maică-sa, Marfa.)

Ceea ce mă îngrozește și mă deprimă dincolo de orice putință de a mă exprima este și înfățișarea fizică a lui Dinu și ținuta lui. Înfățișarea: slab, gălbejit, neras, îmbrăcat în țoale ponosite, care nu stau, ci atârnă pe el; au trecut numai un an și câteva luni de când nu l-am văzut și pe ce necunoscute versante ale lunii (luna cealaltă) a și ajuns! Și ochelarii aceia negri, care-s coșmarul meu, care – aveam să înțeleg abia mai târziu – simbolizează întunericul ca opus al luminii lui Cristos. *(Veniți de luați lumină... El era viața și viața era lumina oamenilor. Și lumina luminează în întuneric...)* Ochelarii negri nu-s un

Scanned with OKEN Scanner

simplu accident polițienesc, un procedeu de intimidare folosit în faza cercetării. Nu sunt nici măcar o tehnică rafinată de atingere a centrilor nervoși cei mai vulnerabili, pentru că sunt cei superiori. Sunt mult mai mult – și de aceea sunt atât de înfricoșători *(Înconjoară-mă, Doamne, cu puterea nemărginită și de viață dătătoarei Tale cruci și ferește-mă, Doamne, de orice rău, amin!* zice scurta rugăciune a insului anchetat: pe drumul de la celulă la birou ori în tăcerile interogatoriului ori ca fond mintal obsesiv neîntrerupt: *rugați-vă neîncetat)* –, sunt semnul și pecetea fiarei, tată al minciunii și prinț al spaimelor, voievodul întunecimii. Ținuta: stafia aceasta slăbănoagă și jerpelită, de îndată ce a fost introdusă în cameră și așezată de gardian cu fața la masa de lucru a ofițerului anchetator și de cum i s-a vorbit, a și luat poziția de drepți. Nu i s-au scos ochelarii, eu n-am voie să vorbesc, așa încât nu are de unde ști că sunt prezent.

Din tot scenariul meu s-a ales praf și pulbere. Suntem în aceeași încăpere și, totuși, plutim pe orbite diferite – practic, el e pe Alfa din Centaur –, ca electronii cei fără de suflet, ca națiunile ostile din cadrul cine știe cărui imperiu asirian bazat pe cuceriri, ca speciile animale – rațe, curci, pui, mâțe, cocoși, câini, capre, viței – care-și duc paralel și indiferent viața-n ogradă, ca toate aceste orătănii, caprine și bovine, al căror singur loc geometric comun suntem noi, oamenii, și noi atât de deosebiți de ele, de reduși la interdicții și onomatopee pentru a putea să intrăm în legătură cu ele, de aflători pe cercuri care nu se întretaie nicicând.

Șeful vorbește pe un ton supus, prompt, concentrat, care evocă un lung și dureros dresaj. Așa vom ajunge cu toții.

Nu contestă nimic, confirmă totul, numele mi-l pronunță cu nepăsare, înșiruit. (Din dosar, în preziua procesului, voi afla însă că figurează primul pe lista prietenilor *cu care se frecventează*.) Examenul e scurt și candidatul a răspuns repede și bine. Candidatul se și înclină de câteva ori. Ochelarii negri dau candidatului un aer de milog obsechios, de sărac resemnat și ascultător, cum erau cerșetorii și sărmanii – și cum se cuvenea, desigur, să fie – în romanele pilduitoare ale veacului trecut, când societatea înflorea puternică și stabilă, când fiecare stătea cuminte la locul său și se purta potrivit cu starea lui, când bogații calmi și neroși de îndoieli distribuiau domol pomenile, iar obidiții, cunoscându-și rostul, le primeau covârșiți; când domnii purtau seara numai frac (poezie dedicată Anettei: *Adeseori când plouă / mă gândesc la ce frumos era / în anul o mie nouă sute nouă*); când osândiții la biciuire, din Rusia, îi spuneau gâdelui, neapărat, blagorodnicia voastră.

Blagorodnice, blagocestive locotenent-major pare Dinu a-i spune lui Onea (care și el a luat, pe scaunul lui, un aer virtuos), iar eu nu-s mai bun decât șeful; tac chitic, conform poruncii, nu strig: Dinule, sunt aici, Dinule, nu te lăsa, voinice, Dinule, am hotărât să mă port bine. Nu strig, pentru că mi-e teamă și mie și pentru că mi-este și silă și sunt supărat ca un copil căruia i s-a sustras jucăria: bosumflat, clocotind de revoltă, zgribulit în dezamăgire; fript de înșelăciune, mă uit la D. și la anchetator cum s-ar uita țâncul la oamenii mari care nu-s ei buni decât să făgăduiască și apoi să nu se țină de cuvânt, să te piardă din vedere, să-ți plimbe prăjitura pe sub nas și să te trimită, zâmbitori și cruzi, la culcare.

Al doilea moment și mai cumplit: din nou confruntat cu T., aceasta mult mai târziu, când am fost adus înapoi la Gherla, mai întâi la Jilava, apoi iarăși

ANECDOTĂ

Responsabilul unui cămin cultural se duce, împreună cu paznicul, să cumpere un bust al tovarășului Stalin. Îl cumpără. Bustul era voluminos și greu. Trebuia pus pe o targă și cărat în doi, dar responsabilul căminului socoate că o asemenea ipostază e sub demnitatea lui: „Îl aduci tu cumva". Și o ia înainte. Multă vreme, bătrânul paznic nu știe cum s-o scoată la capăt. Să ia bustul subsuoară – nu-l putea cuprinde. Să-l care în brațe – l-ar fi durut șira spinării, căci greutatea l-ar fi împins spre spate. În sfârșit, găsește soluția: își scoate cureaua, o petrece pe după gâtul lui Stalin și străbate cu bustul în cârcă ulițele satului. Aici nimeni nu mai avea ce crâcni: cazul era clar. 58-8, terorism, 10 ani.

A. Soljenițîn, **Arhipelagul Gulag**

Scanned with OKEN Scanner

la Securitate, spre a fi martor într-un proces. T. are acum un fel de statut de martor de profesie: n-a fost trimisă la penitenciarul de executare a pedepsei, o țin la Malmaison *(Cum îl chema, dom'le, pe generalul inginer belgian care a construit forturile, începe cu B? Aș, de unde, Bartholdy e ăl care a sculptat Statuia Libertății de la New York...)* și o scot la tot felul de procese din partea acuzării.

— De data aceasta – și mi-o aruncă anchetatorul din primele clipe – nu mai sunt cel ce am fost.

M-am înțepenit și m-am șmecherit și eu, se cheamă că sunt pușcăriaș vechi, frecat în anchete, nu mai merge atât de ușor cu mine, știu să mă apăr, am învățat. Le-am prins din trucuri, i-am auzit râzând. (Asta e de altfel marea deosebire dintre noi și cei din Occident, neștiutorii: noi *i-am auzit râzând* și, vrând-nevrând, greu de tot, încet, împotriva noastră înșine, luptând, rezistând, a trebuit până la urmă să ne trezim și noi, să dobândim acces la condiția – atât de anevoie de înțeles și de realizat – a șmecherului.)

În procesul lui Nego n-au scos nimic de la mine, declarații anodine *(Ce, mă, îi dai certificate de democratism? Știi c-ai haz!? Și zici că au fost conversații banale?!)* și nu m-au putut folosi ca martor. Am plătit din gros pentru aceasta și mi s-a pus mai târziu problema dacă merita s-o fac. Sunt și unii care susțin că nu e necesar să reziști: semnezi orice, iar la proces, oral, declari ce vrei, acolo spui adevărul și-ți împaci conștiința.

Greșită socoteală. La proces poți spune ce vrei, așa e. Dar și-au pus abilii întrebarea de ce? De ce poți spune tot ce vrei și poți afirma că retractezi, și că nu știi, și că n-a făcut, și că n-ai auzit, și că e om de treabă și vechi progresist, și zi-i și descurcă-te, și liniștește-ți cugetul, și încheie pace cu tine însuți, și turuie, și dă-i – cât te-o lăsa. De ce? Pentru că tot ce spui în public (dacă nu-s ședințele secrete, ca la noi) nu are nici o valoare și nu se consemnează ori, dacă se consemnează, se consemnează numai de ochii lumii (când e), acolo; declarațiile date în fața tribunalului *nu sunt trecute la dosar,* decât dacă se mărginesc la a confirma și menține cele declarate la anchetă. Hotărârea se dă numai pe baza actelor aflătoare la dosar, unde sunt și declarațiile voastre, scrise și iscălite, deștepților. Ce spuneți la tribunal e ca și cum ați vorbi la un post radiofonic emițător, care nu transmite, ori în receptorul unui telefon defect, pe ecranul unui film mut.

Ea dă și acum o declarație satisfăcătoare pentru anchetă. Dar nu numai eu am făcut progrese, a făcut și ea. Umple un proces-verbal atât de perfect, de tipizat, de corespunzător, vorbește atât de conform cu ceea ce se așteaptă de la ea să spună – *de acordat* –, ofițerii o tutuiesc pe un ton atât de familiar și de binevoitor-disprețuitor, încât mă apucă iar amețeala, o amețeală de data aceasta însoțită de spasme intestinale și de un fel de aprigă luciditate dușmănoasă. Poate că acum e – la patruzeci și opt de ani – momentul în care trec de la copilărie la maturitate, de la visare la cunoaștere, la *awareness.*

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Identificați cele două momente de dificultate pe care le evocă autorul jurnalului.
2. Căutați o justificare a afirmației că întâmplările povestite ar reprezenta cele mai rele clipe ale perioadei petrecute la Securitate.
3. Aflați din text detalii din care rezultă că Securitatea era poliția politică a timpului.
4. Comentați întâmplările, încercând să scoateți în evidență caracterul lor de scene semnificative din viața epocii evocate.
5. Identificați cele două roluri principale în care sunt distribuite persoanele amintite de autor.
6. Analizați modul în care povestitorul stabilește o identitate celor despre care vorbește.
7. Căutați, în fragmentul reprodus, argumente pentru a susține caracterul obiectiv sau subiectiv al narațiunii.
8. Stabiliți tipul de adevăr, particular sau general, pe care îl acreditează mesajul autorului.
9. Analizați ca pe o situație de comunicare fragmentul de jurnal reprodus, argumentând dacă aparține sau nu literaturii.

Scanned with OKEN Scanner

1. Fragmentul reprodus face parte din volumul intitulat **Jurnalul fericirii,** publicat postum, în 1991. Autorul lui este Nicolae Steinhardt (1912–1989). Doctor în drept, N. Steinhardt nu a avut o viață obișnuită. Experiențele prin care a trecut au devenit – cum se întâmplă și în **Jurnalul fericirii** – obiectul unei profunde meditații, concentrate, cu deosebire, asupra problemelor morale. A suportat, între alte vicisitudini, și experiența închisorii, care i-a schimbat radical viața. În anii grei de închisoare s-a produs apropierea lui de doctrina creștină, consecința fiind nu numai conversiunea religioasă, ci și aflarea prin credință a unei căi de salvare. **Jurnalul fericirii** este, de altfel, o confesiune referitoare chiar la aceste momente, pe care încearcă să le califice titlul sub care își adună paginile.

OFERTĂ DE INTERPRETARE

Suntem în fața unui ***fals jurnal***, pentru că autorul procedează la o rememorare a întâmplărilor ulterioară trăirii lor. Sunt pagini de ***memorii***, organizate cronologic, ceea ce le face să împrumute aparența jurnalului, care, spre deosebire de memorii, presupune înregistrarea evenimentelor sincron cu desfășurarea lor.

Victimă a proceselor politice care au urmat după cel de-al doilea război mondial, asemenea multor intelectuali din estul Europei, N. Steinhardt a suferit pentru că a refuzat să se pună în slujba neadevărului. Implicat într-un proces al scriitorilor români și chemat să depună mărturie împotriva lor, a avut de ales între neadevărul care l-ar fi salvat de la detenție și adevărul ce n-ar fi salvat pe nimeni. A ales să spună adevărul și a fost condamnat la 17 ani de închisoare. Aceste sumare date biografice sunt suficiente pentru a sugera calitatea mărturiei pe care o face în paginile jurnalului. Întâmplările povestite ne obligă să înregistrăm dubla identitate în care apare naratorul: de martor al evenimentelor și scenelor evocate și de erou al acestor întâmplări. Situația face ca naraațiunii să îi fie imprimată o perspectivă subiectivă, echilibrată, de altfel, cu tipul de adevăr particular spre care este orientat mesajul.

2. Cele două scene de viață din paginile reproduse sunt calificate de autor ca ilustrând *cele mai rele clipe* din perioada anchetelor la care a fost supus. Detaliile reținute ne ajută să înțelegem calificativul: în cursul acestor cercetări, cei anchetați se schimbă până la a deveni de nerecunoscut. Umiliți, batjocoriți, amenințați, chinuiți, oamenii se prăbușesc, cedează, acceptă o morală a supraviețuirii cu orice preț, care îi determină să adopte atitudini semnificative, pentru că *evocă un lung și dureros dresaj.* Tragismul, pe care martorul îl percepe și îl închide într-un strigăt interior, este cu atât mai puternic cu cât distanța între ipostaza în care a fost adus cel anchetat și cea anterioară, cunoscută, proprie omului liber, este mai mare. Este o mișcare pe verticală a umanului, atât în versiunea lui masculină (D. Nc.), cât și în versiunea feminină (T.), care îl face pe martor să se cutremure, dar nu pentru a se prăbuși, ci pentru a-și mobiliza credința care îl fortifică și îl ajută să reziste. În acest univers carceral, oamenii nu pot juca decât două roluri – acela al victimei sau al călăului. Victima este ușor de recunoscut: *o stafie slăbănoagă și jerpelită*, purtând ochelari negri, oferiți de călău, *semnul și pecetea fiarei, tată al minciunii și prinț al spaimelor, voievod al întunecimii.*

Sunt scene care au loc în partea întunecată și ascunsă a unei lumi trăind o criză ce o afectează profund, răsturnându-i valorile, ierarhiile, alterându-i normele morale și, în ultimă instanță, umanitatea.

Rememorare a unor experiențe trăite, urmărind dramele unei perioade istorice și ale unor persoane, unele cu destin public, paginile jurnalului au în primul rând valoarea unui document. Ca orice document, și **Jurnalul fericirii** consemnează un adevăr particular, al unui anume timp, al unui anume loc, al unor anume persoane. Dar autorul este nu numai un spirit cultivat, ci și o conștiință morală, o fire reflexivă. Toate acestea explică de ce, adeseori, particularul este depășit. Accidentalul capătă valoarea unui pretext incitând la căutări și la comparații prin care sunt identificate modelele repetitive ale umanului, structuri de inerție, în care se manifestă vechi predispoziții demonice. În propria amăgire regăsește drama țâncului amăgit de cel mare; în atitudinea umilă a victimei față de călău recunoaște atitudinea obiditului față de domnul care îi dă de pomană sau a osânditului la biciuire față de gâde.

Particularul devine astfel secvență a unei imense repetiții, iar sub chipul persoanei este identificată esența rolului. Este instituită în felul acesta o tensiune, prin conectarea particularului la general, iar tensiunea schimbă semnificațiile întâmplărilor, le redimensionează și le deschide spre alt câmp de înțeles, care nu mai este al individului ca accident istoric, ci al condiției umane, cu mizeria și splendoarea ei.

Operă a unui moralist, în sensul de observator al umanului pe latura lui morală, **Jurnalul fericirii** este, mai ales prin reflexivitate, revendicat de literatură. Prin aceasta nu își pierde cu nimic valoarea de document al unei epoci și a umanității acelei epoci. Dubla apartenență ne obligă să-i recunoaștem statutul de text de graniță, care, indecis, participă atât la o ordine a frumosului căutată de literatură, cât și la o ordine a adevărului, proprie construcțiilor nonficționale.

Scanned with OKEN Scanner

SCHIŢĂ RECAPITULATIVĂ

TIPOLOGIA ACTELOR DE COMUNICARE VERBALĂ

Actele de comunicare verbală sunt:

1.
- **orale;**
- **scripturale.**

2.
- **în versuri;**
- **în proză;**
- **dramatizate.**

3.

ficționale și artistice:
- ▶ **roman** (M. Sadoveanu, *Frații Jderi;* G. Călinescu *Enigma Otiliei)*
- ▶ **povestire** (A. de Saint-Exupéry, *Micul Prinț)*
- ▶ **schiță** (I.L. Caragiale, *Un pedagog de școală nouă. Examen anual)*
- ▶ **tragedie** (W. Shakespeare, *Romeo și Julieta)*
- ▶ **baladă** *(Meșterul Manole)*
- ▶ **poem** (I. Barbu, *După melci)*
- ▶ **idilă** (M. Eminescu, *Sara pe deal)*

- **caracter imaginar;**
- **formă expresivă căutată de organizarea enunțului;**
- **expresivitate voluntară, stil artistic, solemn;**
- **caută un adevăr poetic, general;**
- **pune în mișcare *personaje,* și *nu persoane*;**

4.

nonficționale:
- ▶ **eseu** (J. Huizinga, *Homo lundens*)
- ▶ **instrucțiuni** *(Joc pe calculator)*
- ▶ **lege** *(Legea Învățământului)*
- ▶ **itinerar** *(Ghid turistic)*
- ▶ **jurnal** (E. Simion, *Jurnal parizian)*
- ▶ **anecdotă** (A. Soljeniţîn)
- ▶ **memorii** (N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii)*
- ▶ **scrisoare** *(Marin Preda către Aurora Cornu)*
- ▶ **memorialistică** (Al. Rosetti, *Portret: G. Călinescu)*

- **caracter real;**
- **forme funcționale de organizare a enunțului;**
- **expresivitatea tinde către zero sau este involuntară, ilustrând, de regulă, stilul comun, funcțional;**
- **caută un adevăr istoric, particular;**
- **prezintă *persoane,* și *nu personaje*;**

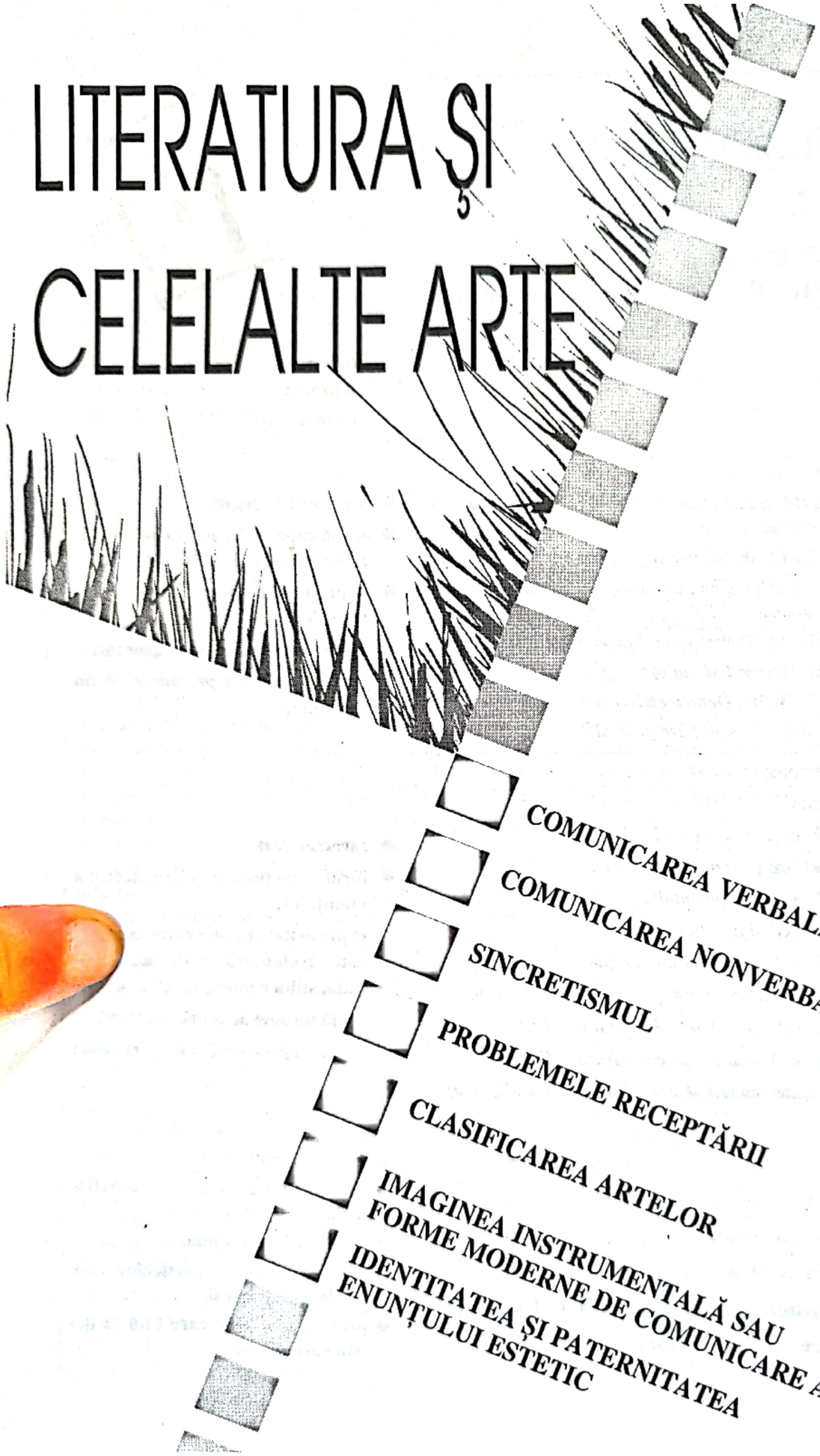
5.

de graniță:
- ▶ **jurnal** (E. Simion, *Jurnal parizian)*
- ▶ **anecdotă** (A. Soljeniţîn)
- ▶ **memorii** (N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii)*
- ▶ **memorialistică** (Al. Rosetti, *Portret: G. Călinescu)*
- ▶ **scrisoare** *(Marin Preda către Aurora Cornu)*

- **caracter real;**
- **forma de organizare este funcțională, adeseori căutată;**
- **expresivitate voluntară;**
- **caută un adevăr particular care tinde spre general;**
- **prezintă *persoane* care tind să devină *personaje*.**

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA ȘI CELELALTE ARTE



COMUNICAREA VERBALĂ

COMUNICAREA NONVERBALĂ

SINCRETISMUL

PROBLEMELE RECEPTĂRII

CLASIFICAREA ARTELOR

IMAGINEA INSTRUMENTALĂ SAU FORME MODERNE DE COMUNICARE ARTISTICĂ

IDENTITATEA ȘI PATERNITATEA ENUNȚULUI ESTETIC

Scanned with OKEN Scanner

I. COMUNICAREA VERBALĂ

Artă, *arte* s.f. **1.** Activitate a omului care are drept scop producerea unor valori estetice și care folosește mijloace de exprimare cu caracter specific; totalitatea operelor (dintr-o epocă, dintr-o țară etc.) care aparțin acestei activități. ✦ Loc. adj. *De artă* = artistic. ✦ Expr. (Fam.) *De amorul artei (de dragul artei)* = în mod dezinteresat. **2.** Îndemânare deosebită într-o activitate; pricepere; măiestrie. ✦ Îndeletnicire care cere multă îndemânare și anumite cunoștințe.
Din fr. **art,** lat. **ars, -tis.**

DEX

1. În conformitate cu distincțiile pe care le-a formulat I. Coteanu în **Stilistica funcțională a limbii române,** comunicarea verbală include două tipuri nonechivalente:

a. ***comunicarea verbală comună,*** care este nonartistică, deci cu un rol practic, și cu un limbaj predominant tranzitiv;

b. ***comunicarea verbală solemnă,*** care are intenție artistică, urmărind adică frumosul expresiei, și în care limbajul este predominant reflexiv.

Între aceste două tipuri fundamentale de comunicare verbală ar mai exista forme de interregn ce se înscriu într-un teritoriu de graniță, al actelor de comunicare verbală comună care tind să devină acte de comunicare verbală solemnă. Teritoriului i-ar aparține, cum a rezultat din prezentarea textelor făcute în capitolul al II-lea: *scrisoarea, jurnalul, memoriile, amintirile* ș.a. Sunt texte nonficționale, care comunică un adevăr istoric verificabil și cărora, în mod obișnuit, le recunoaștem valoarea de documente.

2. ***Comunicarea verbală solemnă*** aparține unei zone a artei, deoarece, asemenea obiectului estetic, este destinată, în primul rând, să placă. Pentru a-și atinge scopul artistic, comunicarea verbală solemnă presupune câteva particularități:

a. ***utilizarea figurată a cuvântului,*** ceea ce implică o abatere de la stilul comun al comunicării și apariția tropilor, a așa-numitelor figuri de stil;

b. ***caracterul reflexiv al limbajului,*** numind intenția emițătorului de a se comunica, nu numai de a comunica;

c. ***o generalizare a semnificațiilor,*** evidentă în tendința de a acredita un adevăr general sub aparența unui adevăr particular (Spre exemplu, Ștefan cel Mare din **Frații Jderi** este, socotit din punct de vedere istoric, un voievod, o persoană reală, dar în romanul sadovenian, el, ca personaj, ilustrează tipul eroului civilizator.);

d. ***apelul la imagine.***

3. Imaginea, produsă cu ajutorul cuvântului, reprezintă și problema cea mai importantă a comunicării verbale solemne, deoarece imaginea poetică, deși se naște în limbaj și prin limbaj, transcende limbajul. Literatura este socotită o artă a cuvântului tocmai pentru motivul că, pornind de la cuvânt, element al limbajului, ajunge la imagine, element al artei. Prin imagine, literatura comunică un adevăr sensibil, adică adresat sensibilității noastre, spre deosebire de știință, care, operând cu anumite concepte logice, transmite adevăruri raționale, adresate înțelegerii noastre. Aceste distincții au fost formulate la noi începând cu Titu Maiorescu, autorul studiului **O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867,** publicat în același an.

Preluând disocierile făcute de Hegel între adevăr și frumos, Titu Maiorescu observa că de adevăr se ocupă știința, iar frumosul este exprimat prin artă: *Adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă.* Studiul lui Titu Maiorescu are două secțiuni, în cadrul cărora se ocupă atât de ***condiția materială a poeziei,*** cât și de ***condiția ideală a poeziei.***

Scanned with OKEN Scanner

1840 – 1917

O CERCETARE CRITICĂ ASUPRA POEZIEI ROMÂNE DE LA 1867

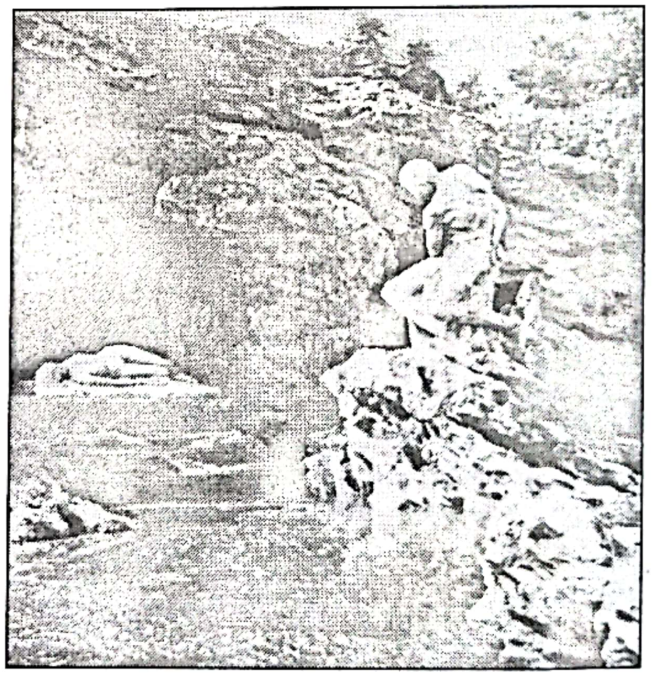
(fragmente)

de Titu Maiorescu

I. CONDIȚIUNEA MATERIALĂ A POEZIEI

Poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul, în deosebire de știință, care se ocupă de adevăr. Cea dintâi și cea mai mare diferență între adevăr și frumos este: că adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă.

Este dar o condițiune elementară a fiecărei lucrări artistice de a avea un material, în care sau prin care să-și realizeze obiectul. Astfel, sculptura își taie ideea în lemn sau în piatră, pictura și-o exprimă prin colori, muzica prin sonuri. Numai poezia (și aici vedem prima ei distingere de celelalte arte) nu află în lumea fizică un material gata pentru scopurile ei. Căci cuvintele auzite nu sunt material, ci numai organ de comunicare. Cine aude silabele unei poezii sanscrite fără a înțelege limba sanscrită, deși poate primi o idee vagă de ritmul și de eufonia cuvintelor, totuși nu are impresia proprie a lucrării de artă, nici partea ei sensibilă, nici cea ideală; fiindcă sonul literelor nu are să ne impresioneze ca un ton muzical, ci mai întâi de toate ca un mijloc de a deștepta imaginile și noțiunile corespunzătoare cuvintelor, și unde această deșteptare lipsește, lipsește posibilitatea percepțiunii unei poezii. Din contra, cine vede o pictură indică, și fără a înțelege ideea străină ce a încorporat-o poate artistul prin colori, d.e. înfățișarea unui cult necunoscut al antichității, are totuși pe deplin partea sensibilă a lucrării de artă și este în stare de a o aprecia. Colorile picturii sunt dar un adevărat material, asemenea sonurilor muzicii, piatra sculpturii; însă cuvintele poeziei sunt de regulă numai un



Sculptură de D. Paciurea

mijloc de comunicare între poet și auditoriu.

Unde este atunci materialul sensibil al poetului, fără de care nu poate exista arta? Materialul poetului nu se află în lumea dinafară; el se cuprinde numai în conștiința noastră și se compune din imaginile reproduse ce ni le deșteaptă auzirea cuvintelor poetice. Când cetim d.e. la Bolintineanu:

Scanned with OKEN Scanner

Într-o sală-ntinsă printre căpitani,
Stă pe tronu-i Mircea, încărcat de ani.
Astfel printre trestii tinere-nverzite,
Un stejar întinde brațe veștejite,
Astfel, după dealuri verzi și numai flori
Stă bătrânul munte albit de ninsori, –

partea materială din ceea ce este frumos în această poezie sunt imaginile provocate în fantazia noastră prin cuvintele poetului: *„Mircea încărcat de ani, ca un stejar ce-și întinde brațe veștejite printre trestii, ca un munte albit de ninsori după dealuri verzi etc."*

Prima condițiune dar, o condițiune materială sau mehanică, pentru ca să existe o poezie în genere, fie epică, fie lirică, fie dramatică, este: ***ca să se deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantezia auditoriului,*** și tocmai prin aceasta poezia se deosebește de proză, ca un gen aparte, cu propria sa rațiune de a fi. [...]

Mircea cel Bătrân pictură din biserica lui Neagoe Basarab

Poetul, chemat a deștepta, prin cuvintele ce le întrebuințează, aceleași imagini sensibile în conștiința auditoriului, ce trebuie să le aibă el în fantazia sa, are a se lupta cu o primă greutate foarte însemnată: cu pierderea crescândă a elementului material în gândirea cuvintelor unei limbi. La început, cuvintele corespundeau unei impresii sensibile, și, cine le auzea atunci, își reproducea prin ele acea imagine materială, din care se născuseră. Cu cât înaintează însă limba, cu cât experiența se întinde peste mai multe sfere și cuprinde cunoștința a tot mai multe obiecte de același fel: cu atât cuvântul ce le exprimă devine mai abstract, caută a se potrivi cu toată suma de obiecte câștigată din nou, pierde una câte una din amintirile sensibile de mai nainte și, devenind o noțiune generală, se ridică pe calea abstracțiunii spre sfera științei, însă se îndepărtează în proporție egală de sfera poeziei. Să luăm d.e. cuvântul *eminent*. Când zice astăzi cineva „inteligență eminentă" nu leagă nici o imagine sensibilă de aceste cuvinte. Altfel a fost în vechime, pe acea vechime romană, care a întrebuințat pentru prima oară cuvântul *eminens*. *Eminens* stă în legătură cu vechiul *meno*, care însemna a fi înălțat, a se ridica peste un nivel dat, de unde cuvântul *mensa*, care mai înainte vrea să zică orice ridicătură: masă, bancă, scenă, pentru vinderea sclavilor etc.; *eminere* arată o ridicătură mai frapantă decât celelalte, scoasă la iveală dintre toate, și *eminens* cuprindea dar pe atunci o imagine sensibilă foarte semnificativă. Astăzi a dispărut elementul material din concepțiunea acestui cuvânt, *eminent* este o noțiune exclusiv intelectuală [...].

Ce importanță are această eterizare (a cuvintelor) pentru știință am arătat cu altă ocaziune. Rezultatul însă pentru artă este: că poetul nu mai poate întrebuința toate cuvintele limbei simplu, așa precum sunt admise astăzi pentru însemnătatea obiectelor gândirii lui, ci trebuie să le ilustreze cu epitete mai sensibile sau să le învieze prin personificări sau să le materializeze prin comparațiuni, în orice caz să aleagă dintre toate cuvintele ce exprimă aproape același lucru pe cele care cuprind cea mai mare doză de sensibilitate potrivită cu închipuirea fantaziei sale. [...]

Să privim acum mai cu de-amănuntul mijloacele poeților de a ne sensibiliza gândirea cuvintelor. 1) Primul mijloc este alegerea cuvântului celui mai puțin abstract [...].

A. Mureșanu, în loc de a vorbi de armata turcească [...], de patria română, cuvinte cu totul prozaice, sensibilizează aceste noțiuni și zice:

*N-ajunse **iataganul**[1] barbarei semilune*
A cărui plăgi fatale și azi le mai simțim.

[1] Metonimie.

2) Al doilea mijloc ce-l vedem întrebuințat de poeți pentru a produce materialul sensibil în gândirea cuvintelor, din partea autorului, sunt adjectivele și adverbele, ceea ce s-a numit „epitete ornante" [...].

Alecsandri, în frumoasa poezie **Groza,** deșteaptă cea mai vie impresie prin adjectivele pline de sensibilitate, cu care însoțește obiectele gândirii:

Galben ca făclia de ***galbenă*** *ceară*
Ce-aproape-i ardea,
Pe-o scândură ***vechie*** *aruncat afară,*
De somnul cel vecinic Groza-acum dormea...

[...] 3) Un alt mijloc de a realiza aceeași condițiune neapărată a frumosului poetic sunt personificările obiectelor nemișcătoare sau prea abstracte...

Râul înapoi se trage*, munții vârful își clătesc.*
Umbra lui Mircea. La Cozia

[...] 4) Să mai observăm în fine încă un mod, prin care poetul caută să ajungă la același rezultat – *comparațiunea, metafora, tropul în genere.*

[...] *Ca un glob de aur luna strălucea*, începe Bolintineanu una din cunoscutele sale balade istorice.

Două observări, dintre cele multe ce se pot face asupra acestei materii, ne par la ordinea zilei pentru starea actuală a poeziilor române: cea dintâi se referă la ***noutatea,*** cea de-a doua la ***justețea*** comparațiunilor...

[...] Din aceste reflecții, înțelegem [...] ce vrea să zică mult discutata originalitate a poetului. Poetul nu este și nu poate fi totdeauna nou în ideea realizată; dar nou și original trebuie să fie vestmântul sensibil cu care o învălește și pe care îl reproduce în imaginația noastră. Subiectul poeziilor, impresiunile lirice, pasiunile omenești, frumusețile naturei sunt aceleași de când lumea; nouă însă și totdeauna variată este încorporarea lor în artă; aici cuvântul poetului stabilește un raport până atunci necunoscut între lumea intelectuală și cea materială și descopere astfel o nouă armonie a naturei.

II. CONDIȚIUNEA IDEALĂ A POEZIEI

Trecând la partea a doua a cercetării noastre, ne propunem a analiza, care este în privința ideilor exprimate de poet condițiunea fără a cărei împlinire nici nu poate exista poezia [...].

Constatăm, pentru scopul ce ne preocupă, următoarea propoziție limitativă: *ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțimânt sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărâmul științific, fie în teorie, fie în aplicare practică.*

Prin urmare iubirea, ura, tristețea, bucuria, desperarea, mânia etc. sunt obiecte poetice; învățătura, preceptele morale, politica etc. sunt obiecte ale științei, și, niciodată ale artelor; singurul rol ce îl pot juca ele în reprezentarea frumosului este de a servi de prilej pentru exprimarea simțimântului și pasiunii, tema eternă a frumoaselor arte [...].

Poetul, chemat a exprima simțirele omenești, a aflat în însăși natura lor legea după care să se conducă. Între deosebirile ce disting afectul în genere, fie simțimânt, fie pasiune, de celelalte stări ale cugetului, se pot cita următoarele ca principale:

1) O mai mare repejune a mișcării ideilor. Observarea aceasta o poate face oricine. Exemplul cel mai lămurit dintre toate ni-l prezintă spaima, cu prodigioasa sumă de idei ce ne pot străbate mintea în momentele ei.

2) O exagerare sau cel puțin o mărire și o nouă privire a obiectelor sub impresiunea simțimântului și a pasiunii [...].

3) O dezvoltare grabnică și crescândă spre o culminare finală sau spre o catastrofă, dacă luăm acest cuvânt și în sens bun, nu numai în împrejurări tragice [...].

Scanned with OKEN Scanner

Recapitulând acum toate concluziunile ce am încercat să le demonstrăm în studiul de față, dobândim următoarele idei principale asupra poeziei:

Poezia cere ca o condiție materială a existenței ei imagini sensibile, iar condiția ei ideală sunt simțimânte și pasiuni.

Din condiția materială se explică determinarea cuvintelor, epitetelor, personificărilor și comparațiunile juste și nouă, și totodată regula negativă că poezia să se ferească de noțiuni abstracte.

Din condiția ideală se explică mișcarea reprezentărilor, mărirea obiectului și dezvoltarea gradată spre culminare, și totodată regula negativă ca poezia să se ferească de obiecte ale simplei reflecțiuni.

Aceste adevăruri le-am demonstrat, pe cât se poate demonstra în materie estetică, atât prin cercetările teoretice, cât și prin experiența din exemple.

Scopul lor nu este și nu poate fi de a produce poeți. Niciodată estetica nu a creat frumosul, precum niciodată logica nu a creat adevărul. Dar scopul lor este de a ne feri de mediocritățile care, fără nici o chemare interioară, pretind a fi poeți, și acest scop îl poate ajunge estetica. Căci asemenea discipline au două mari foloase:

Ele îndeamnă, întâi, pe acela care are talentul înnăscut de a se perfecționa în arta sa, deșteptându-i atențiunea asupra multor particularități importante, pe care le-ar fi trecut cu vederea.

Ele contribuie, al doilea, să dea publicului o măsură mai sigură pentru a deosebi adevărul de eroare și frumosul de urât.

În această din urmă privință ne-a părut importantă pentru noi o cercetare critică asupra poeziei române. Căci mica noastră literatură poetică este în pericol de a confunda acea deosebire elementară. Majoritatea poeților nu merită numele ce și-l asumă; din producțiunile lor se vede numai o fantezie seacă de imagini originale și o inimă goală de simțiri adevărate, și mai bine le-ar fi fost lor și nouă dacă niciodată nu ar fi luat pana în mână și nu ar fi lățit în public producțiunile lor nedemne de limbajul muzelor. Căci dacă lipsa de orice literatură este unul din semnele de barbarie a popoarelor, o literatură falsă și urâtă este cel dintâi pas spre degradarea culturii începânde.

Aci devine prima datorie a științei de a se opune în contra răului contagios. O critică serioasă trebuie să arate modelele bune câte au mai rămas și să le distingă de cele rele, și, curățind astfel literatura de abundența erorilor, să prepare junei generațiuni un câmp liber pentru îndreptare.

Titu Maiorescu, **Critice**, E.P.L., București, 1966

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Recitiți cu atenție cele două părți ale studiului.
2. Extrageți ideile în succesiunea lor.
3. Reținеți ideile principale.

Scanned with OKEN Scanner

II. COMUNICAREA NONVERBALĂ

1. Literatura nu este, evident, singura artă. Există, după cum reiese din studiul lui Titu Maiorescu, și alte arte, care operează cu alte tipuri de imagine. Tipul de imagine este impus de codul comunicării. Dacă literatura nu este posibilă decât în interiorul actului de comunicare verbală, celelalte arte – pantomima, dansul, muzica, pictura, sculptura, arhitectura – sunt legate de actele de comunicare nonverbală, deci de imagini nonverbale.

Comunicarea nonverbală, și ea, poate fi comună, deci cu rost practic, sau solemnă, cu intenții artistice. Adeseori, o informație poate fi mimată, cum se întâmplă în jocurile de societate, între persoanele care nu au o limbă comună sau în limbajul surdomuților; poate fi desenată, ca în situația scrierii pictografice sau în cazul hărților; sau poate fi transmisă cu ajutorul limbajului obiectual. Cel mai vechi exemplu de limbaj obiectual este consemnat de Herodot – în **Istorii, Cartea a IV-a** – care amintește de o celebră scrisoare trimisă de sciți perșilor invadatori. Deoarece limbajul obiectual ridică și alte probleme, reproducem acest episod.

ISTORII. CARTEA A IV-A

(fragment)

de Herodot

CXXXI Măcar că aceasta se întâmpla deseori, până la urmă Darius se văzu în mare încurcătură; regii sciților, care aflaseră de grijile lui, îi trimiseră un crainic care-i aducea lui Darius în dar o pasăre, un șoarece, o broască și cinci săgeți. Perșii îl întrebară pe cel cu darurile care le era tâlcul? Omul zise că fusese însărcinat numai să le înmâneze și să se întoarcă înapoi cât mai repede; ceru perșilor să dezlege singuri, dacă erau ageri la minte, ce vor să spună darurile. Auzind povața, perșii se adunară la sfat.

CXXXII Părerea lui Darius era că sciții i se închinau de bunăvoie, ei, pământul și apa; tălmăcirea lui se sprijinea pe faptul că șoarecele trăiește sub pământ, hrănindu-se din aceleași roade ca și omul, că broasca trăiește în apă, pasărea seamănă mai ales cu calul, iar săgețile, că îi închinau puterea lor. Așa înțelese Darius rostul darurilor. Potrivnică acestei păreri fu cea a lui Gobryas, unul din cei șapte bărbați care-l răsturnaseră pe mag; după tălmăcirea lui, darurile așa grăiau: „Dacă nu veți zbura în înaltul cerului, o perși, preschimbați în păsări sau dacă nu vă veți ascunde sub pământ, preschimbați în șoareci, sau dacă nu veți sări în bălți, preschimbați în broaște, înapoi n-o să vă întoarceți, căci veți pieri de aceste săgeți." Așa deslușiră perșii ce voiau să grăiască darurile.

Rezultă o caracteristică importantă a limbajului obiectual: ambiguitatea semnificațiilor acestuia. Scrisoarea sciților face obiectul unei duble și contradictorii interpretări, ceea ce ne atrage atenția asupra impreciziei mesajelor astfel formulate. Problemele limbajului obiectual au fost reluate de celebrele utopii ale secolului al XVIII-lea. Astfel, într-una din călătoriile sale, Gulliver, personajul lui Jonathan Swift, poposește între locuitorii unui ținut necunoscut, adepți ai limbajului obiectual, pe care îl consideră cel mai precis. Acceptând că ar fi așa, nu s-ar putea trece peste o dificultate insurmontabilă: cel care folosește limbajul obiectual ar trebui să aibă cu sine toate obiectele ce compun universul.

Totuși, chiar și în viața modernă funcționează limbajul obiectual. Trecătorii știu că cel care face semne cu o sticlă în mână stând lângă o mașină oprită solicită ben-

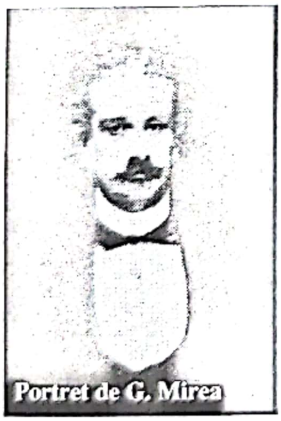
Scanned with OKEN Scanner

zină, pentru că „a făcut pana prostului", cum se spune în jargonul șoferilor. Situația de comunicare nu este simplă nici în acest caz pentru că implică o relație sintactică între recipientul agitat și mașina oprită. Absența celei din urmă ar face ca mesajul să devină neinteligibil.

2. ***Codurile nonverbale și comunicarea cu intenție artistică***

Codurile nonverbale stau la baza diferitelor arte, altele decât literatura. Codul mimic a făcut posibilă pantomima, un fel de teatru mut; codul kinetic, al mișcărilor, se află la baza coregrafiei; codul melodic a făcut posibilă muzica; linia și culoarea, elemente fundamentale ale codului pictural, au făcut posibile artele grafice și pictura; jocul volumelor a dat naștere atât sculpturii, cât și arhitecturii.

Factorul pe baza căruia devine posibilă comunicarea cu intenție estetică este în cazul tuturor acestor arte ***imaginea***, pe care, în funcție de tipul de percepție, auditiv sau vizual, o clasificăm în două mari categorii: ***imagine vizuală*** și ***imagine auditivă***. Dar atât imaginile vizuale, cât și cele auditive au în comun faptul că sunt produsele unei imitații, ale unei activități mimetice. Imitația (***mimesis***) este un mod de interpretare a realității, cu scopul de a scoate în evidență o anumită semnificație și nu un mod de a copia realitatea. Pe de altă parte, chiar atunci când imaginea reproduce cu fidelitate un model real (portretul unei persoane, de exemplu), ea nu se substituie modelului, pentru că prezintă doar o proiecție a realității într-un spațiu propriu, ideal. Universul real al vieții și universul ideal al artei comunică, se influențează reciproc, dar rămân două lumi distincte și inechivalente. Mai mult decât atât, fiecare artă, având la bază un cod propriu, cu posibilități limitate, imită realitatea într-o manieră specificată nu numai de codul folosit, ci și ***în funcție de o atitudine de asumare a vieții – o atitudine față de lume (Weltanschaung)*** – caracteristică unei epoci sau unui creator. Problema aceasta l-a preocupat, la noi, pe Alexandru Odobescu, autor al unui cunoscut eseu, **Pseudokyneghetikos** (1874). Cum suntem preveniți chiar prin titlu, este vorba despre **un fals tratat de vânătoare,** a cărui intenție reală este de a analiza modul cum este dezvoltată tema vânătorii cu posibilitățile unor arte diferite ca literatura, pictura, sculptura, muzica.


Portret de G. Mirea

1834 – 1895

PSEUDOKYNEGHETIKOS

(fragment)

de Al. Odobescu

Mi-a venit în gând că o carte de felul acesta s-ar putea scrie luând cineva de subiect vânătoarea, spre exemplu, și analizând pe rând toate impresiunile ce ea produce asupra imaginațiunii și asupra simțimintelor omenești, atât prin împărtășirea omului la înseși acțiunile ei, cât și prin descrieri literarii, prin imitațiuni armonice sau prin reprezentări plastice ale scenelor de vânătoare.

S-ar putea deștepta, într-o asemenea operă, mii de idei energice și salubre care ar scălda mintea obosită și sufletul amorțit în roua întăritoare a timpilor de antică vârtoșie trupească; apoi ar veni rândul cugetărilor dulci și duioase ce vlăstăresc adesea în traiul singuratic al vânătorului și care, cu tot nesațiul lui de omor, fac uneori ca o lacrimă de dor și de îndurerare să-i roureze geana. Într-acea carte și-ar găsi

Scanned with OKEN Scanner

locul și întâmplările comice, și spusele glumețe, și petrecerile zgomotoase, care înveselesc viața vânătorească; apoi, într-însa s-ar vedea încă cum artele și poezia au știut să-și însușească și au izbutit să resfrângă în producțiuni de merit toate aceste felurite fapte și simțiri.

Într-astfel, mintea cititorului, preumblată prin spațiu și prin răstimpi, fără însă a pierde un minut urmele vânătoriei, ar vedea, ca într-o panoramă, desfășurându-se dinainte-i toate acțiunile pornite din această crudă, dar bărbătească aplecare a firei omenești; călăuzită de o critică judicioasă și atrăgătoare, ea ar trece în revizuire toate creațiunile prin care geniul sau talentul au știut, cu mai mult sau mai puțin succes, să conceapă, să ilustreze, să reproducă și să idealizeze instinctele și faptele vânătorești ale omului din toți secolii și din toate părțile lumii.

Unei asemenea cărți – ca să nu-i lipsească nici ei patronagiul mitologic sau divin –, unei asemenea cărți i-aș da, în fiecare din părțile sale, câte un titlu luat din regiunile ideale ale vânătoriei; aș caracteriza-o, pe rând, prin trei capete-d-operă ale artelor plastice, în care par a se fi întrupat toate cugetările cele mai nobile, cele mai puternice, cele mai grațioase, ce instinctul vânătoriei a putut vreodată să însufle unor oameni de geniu.

Aceste trei capete-d-operă, mărețe embleme ale artei vânătorești, le-aș afla în statua antică, numită *Diana cu ciuta,* din galeria Luvrului, în grupa *Dianei de Poitiers,* sculptată de artistul francez Jean Goujon, și în gravura pictorului german Albrecht Dürer, reprezentând vocațiunea miraculoasă a Sfântului Hubert.[1]

În aceste trei creațiuni se vede într-adevăr unul și același scop; dar, în câteșitrele, el este exprimat sub forme perfecte, a căror singură diversitate dovedește cât sunt de fecunde și de variate simțurile și gândurile ce au putut să se rezume în așa frumoase și felurite concepțiuni. Cine ar ști să descrie toate perfecțiunile, tot farmecul acestor trei opere, cine ar putea să rostească tot ce spun ochiului și minții aceste splendide idealizări plastice ale artei vânătorești, acela ar face cel mai minunat panegiric al acestei arte; acela ar fi totodată rapsodul, trubadurul și psalmistul seminției lui Nimrod.

Frontispiciul scrierii **Pseudokyneghetikos**, 1874

3. Dar eseul lui Al. Odobescu ne obligă să luăm în discuție și o altă problemă legată de codurile specifice diverselor arte. Autorul descrie pentru cititorii săi gravura lui Albrecht Dürer ce înfățișează convertirea Sf. Hubert.

[1]Despre *Diana cu ciuta,* care se numește *Diana de la Versalia,* fiindcă a stat mult timp în acest loc, dupe ce mai întâi s-a adus în Francia sub Francisc I (1515–1547), descoperită fiind în lacul Nemi (?) din Italia, și a fost succesiv expusă în castelurile de la Meudon și de la Fontainebleau, vezi: Braun, **Vorschule der Kunstmytologie,** Gotha, 1854, nr. 52 – Clarac, **Musée de sculpture,** Paris, 1850, vol. (al) IV-lea, nr. 1202, stampa 284 – W. Fröhner, **Notice de la sculpture antique du Musée Impérial du Louvre,** Paris, 1870. *Diana de Poitiers* a lui Jean Goujon (1510–1569?) e reprodusă în Clarc, **(op. cit.),** vol. al V-lea, nr. 2600, stampa 359. O notiță despre J. Goujon figurează în vol. I – Réveil a publicat toate operile lui care se află în **Musée des Monuments français de Robillard,** Péronville, Paris, 1803–1811. Gravura lui Albrecht Dürer, intitulată *St. Hubert,* și executată cu apă-tare de fier, se află reprodusă în P. Lacroix, **Les arts au Moyen-âge et à l'époque de la Renaissance,** Paris, 1869, p. 343. Pentru biografia artistului, vezi: **Histoire des peintres de toutes les écoles** par Ch. Blanc, **École allemande** și viața lui de Eye, Leipzig, 1860. Pentru diferite reprezentări ale sfântului Hubert se poate consulta: Guénebault, **Dictionnaire Iconographique des Monuments de l'antiquité chrétienne et du Moyen-âge,** Paris, 1843, și **Dictionnaire iconographique des figures legendes et actes des saints,** de același, Paris, 1850, edit. J. P. Migne (n.a.).

Scanned with OKEN Scanner

Scena se petrece la poalele unei stânci păduroase, pe care o încununa un castel feodal cu turnuri și cu metereze; la dreapta curge un râu, în undele căruia se resfrânge umbra tufișului de pe mal; peste râu trece o punte de piatră; la stânga, tărâmul se-nalță acoperit cu câțiva rari copaci, mai mult frânți și uscați. Printre această stearpă pădure, se zărește cerbul, purtând cu smerenie crucea răstignirii pe al său creștet, înfiptă în fața latelor sale coarne. Pe întâiul plan se află vânătorul cu calul și cu cânii săi; el a descălicat și a dat în genunchi, privind cu o cuvioasă mirare vedenia ce-i trămite cerul. Costumu-i este îmbrăcămintea vulgară a vânătorilor contimporani cu artistul. Calul stă neclintit, fără ca să vază ceea ce produce pietoasa mirare a stăpânului, și ogarii, câteșicinci, nedând seama la ceea ce se petrece, se odihnesc ca de popas.

Toate părticelele acestei compuneri sunt lucrate, ca toate operile lui Albrecht Dürer, cu o scrupuloasă acurateță; totul e exact, dar nimic în particular nu are o formă care să placă mai mult decât simpla și reala natură. Stânci, copaci și animale, toate sunt în nesimțire, toate stau în nepăsare; singuri, cerbul miraculos și vânătorul pocăit, produc contrast, prin pozele lor, în care se străvăd simțiminte adânci: cerbul, în repaosul său cumpănit, pare a simți de ce preț nestemat este sfânta podoabă ce el poartă; vânătorul vede uimit, chiar în obiectul persecuțiunilor sale, chiar pe fruntea vânatului, semnul ce-l va mântui de păcate; el se-nchină la dânsul, rostind poate, în cugetul său, maxima pe care, cu șapte secoli în urmă-i, a formulat-o într-astfel renumitul vânător al meziului-ev, Gaston Phoebus: „Prin vânătoare scapă omul de păcatul trândăviei, căci acela care fuge de cele șapte păcate de moarte trebuie, după legea noastră să fie mântuit; prin urmare, vânătorul bun va fi mântuit".

Iată în ce mod arta germană, întrunind idei abstracte cu prozaice amănunte, a știut să traducă cu penelul ideile care se rezumă în legendara vânătoare a sfântului Hubert, patronul vânătorilor creștini din Occident.

Gravură de Albrecht Dürer

SUGESTII PENTRU ORIENTAREA LECTURII

1. Recitiți cu atenție textul.
2. Extrageți ideile în succesiunea lor.
3. Rețineți ideile principale.

Descrierea pe care o face Al. Odobescu este, de fapt, un act de traducere în cod verbal a unei opere plastice realizate într-un cod nonverbal. Dar chiar gravura lui A. Dürer este un act de traducere, pentru că reproduce cu mijloace proprii codului plastic o legendă, deci un enunț verbal.

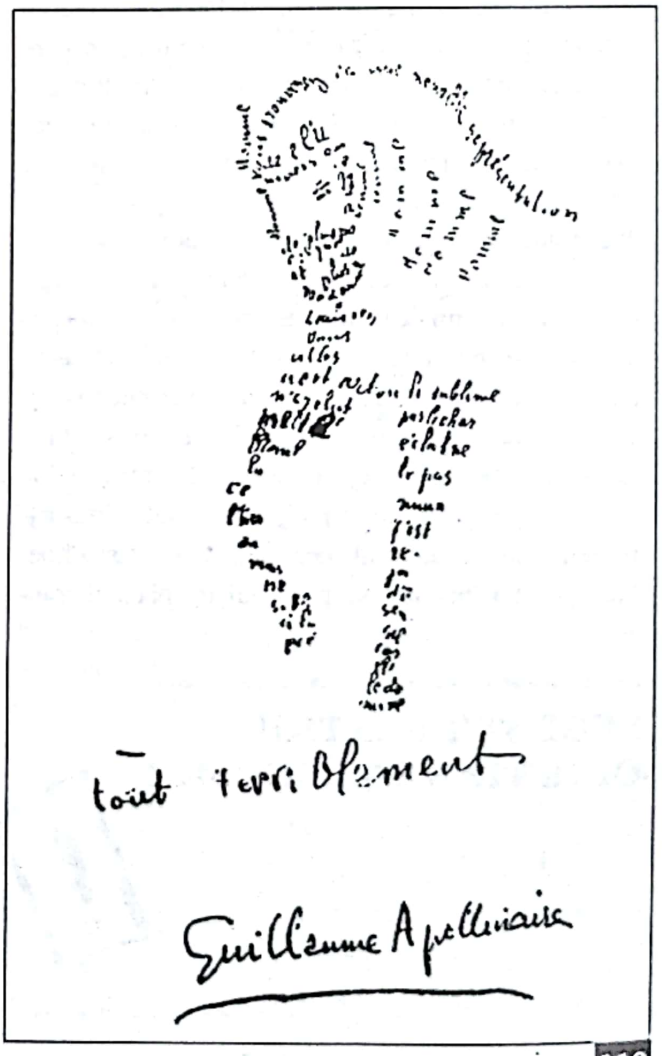
Situația este importantă pentru că aduce dovada faptului că mesajul construit cu ajutorul unui cod nonverbal poate fi reformulat ca mesaj într-un cod verbal, dar și invers.

4. O problemă asemănătoare se pune în cazul cărților ilustrate. Numeroasele caricaturi realizate de A. Jiquidi după personajele lui I. L. Caragiale, adunate într-un album, reprezintă o formă de reluare – cu mijloacele altei arte, deci într-un alt cod – a lumii descrise de I. L. Caragiale. În mod asemănător, ilustrațiile Ligiei Macovei la poezia eminesciană sunt echivalente unei tentative de traducere a lirismului din cod verbal într-un cod nonverbal. Dar toate aceste situații au în comun faptul că „traducătorul" este diferit de autor, fiecare fiind exponentul altei arte, mânuitorul altui cod. Există, mai rar, și situații în care persoana autorului coincide cu aceea a „traducătorului". Un exemplu aflăm în povestirea lui A. de Saint Exupéry, **Micul Prinț**, care a fost ilustrată chiar de autor. În aceste cazuri, codurile devin complementare și dau naștere unor enunțuri sincretice. Ambele enunțuri sunt destinate unei receptări vizuale, dar geneza lor poate fi una sincronă – în cazul **Micului Prinț**, – sau diacronă – în cazul ilustrațiilor realizate de A. Jiquidi sau Ligia Macovei, ulterioare operelor literare. Rezultă din aceste exemple o concluzie: ***modelele imitate de artele diverse pot fi oferite direct de realitatea vieții sau indirect, o artă reluând mesajele altei arte.***

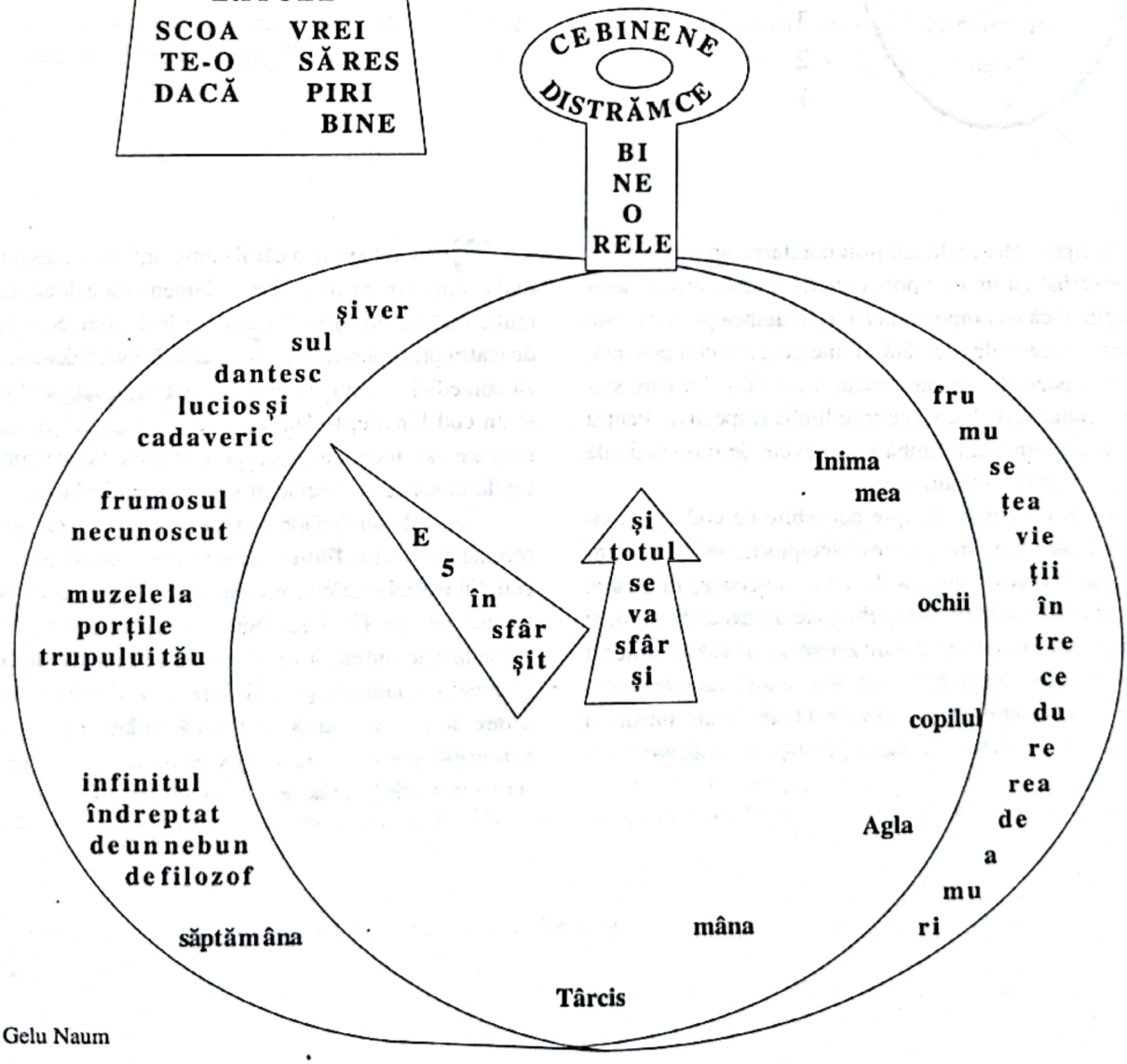
III. SINCRETISMUL

1. Problemele sincretismului sunt de o mai mare complexitate, pentru că, în mod obișnuit, presupun cooperarea a două sau mai multe coduri și enunțarea simultană a aceluiași mesaj. Exemplul cel mai simplu îl reprezintă **cântecul,** în cazul căruia mesajul poetic, pe care îl formulează versul, este corelat cu un mesaj melodic. Ambele, în oralitate, sunt destinate unei receptări auditive.

În cazul circulației scripturale sau tipografice a poeziei, destinate unei receptări vizuale, aflăm o altă formă de sincretism, pe care o ilustrează **caligrama.** Mesajul versului este reluat din ordinea verbală, între anumite limite, cu ajutorul codului plastic. Celebre în acest sens sunt caligramele lui G. Apollinaire:



Cravata și ceasul



Gelu Naum

În literatura română, cele mai vechi caligrame cunoscute îi aparțin lui Iordache Golescu:

Rugăciunea către oul ce<l> dă Paște

ou 1
roșu 2
și frumos 3
bună nooă 4
în veselie 5
dă Paște ne-aduce 6
c-o dragoste dulce 6
cu bucurie 5
dă-ne nooă 4
cel frumos 3
roșu 2
ou 1

Porunca toporului

Cea mai bună, cea mai tare
Unealtă spre lucrare
Este acest topor 6 7 8
Cu care și verzi, și uscate, la pământ dobor
Dă ești tare-n mână 6
nu-l lăsa din mână nici 7
într-o zi dă săptămână 8

Caligramele, realizate prin corelarea unui cod plastic nonverbal cu un cod poetic, verbal, atrag atenția asupra faptului că o componentă a lor, imaginea plastică, este universal accesibilă, pe câtă vreme cealaltă componentă, imaginea poetică, rămâne deschisă numai celor care stăpânesc codul verbal, deci cunosc limba respectivă. Pentru a fi trecută într-o altă limbă este nevoie de o operație de echivalare printr-o traducere.

Concluzia ar fi că, spre deosebire de codurile nonverbale, care conferă picturii, sculpturii, muzicii, dansului, arhitecturii valoarea de arte universale, literatura, realizată pe baza unui cod verbal, are un caracter național și nu poate intra într-un circuit universal al valorilor decât prin traduceri. În egală măsură, și alte arte care apelează, fie și complementar, la codul verbal (cazul teatrului sau al filmului) fac necesară aceeași operație de traducere.

2. Sincretismul, a cărui consecință este mesajul formulat simultan, prin corelarea elementelor a două sau mai multe coduri, are o veche tradiție în **teatru.** Spectacolul de teatru presupune cooperarea codului verbal, aflat la baza comediei sau tragediei reprezentate, cu un cod mimic și un cod kinetic, ținând de interpretarea actorului și de mișcarea scenică, dar și cu un cod melodic, ce compune fundalul sonor al diverselor scene, conotându-le.

În mod asemănător stau lucrurile și în cazul celei mai recente dintre arte, **filmul.** Deosebirea este dată de faptul că enunțul teatral este evanescent, adică se stinge, dispare pe măsură ce este formulat; enunțul cinematografic fixat pe peliculă este un enunț persistent, care durează dincolo de momentul enunțării, putând fi repetat. Așadar, spre deosebire de spectacolul de teatru, care trăiește prin variante actoricești și versiuni regizorale, spectacolul filmat poate fi reluat la nesfârșit în aceeași formă.

Scanned with OKEN Scanner

IV. PROBLEMELE RECEPTĂRII

1. Mesajul poetic, realizat în cod verbal, poate fi receptat auditiv, atunci când este formulat oral, cum se întâmplă în folclor, sau vizual, atunci când este transmis scriptural, cum se întâmplă în cazul literaturii. Formele sincretice pot schimba tipul de receptare a mesajului poetic. Corelat unei imagini plastice, ca în cazul caligramei, mesajul poetic este destinat exclusiv unei receptări vizuale; dar corelat cu un mesaj melodic, ca în situația cântecului, este destinat receptării auditive.

2. Trecând în teatru, mesajul poetic, ca urmare a sincretismului de coduri, capătă o structură complexă, complicând totodată problema receptării: dacă mesajul poetic propriu-zis, realizat în cod verbal, este receptat auditiv, mesajele complementare, care intervin prin codurile nonverbale, cum ar fi cel mimic sau kinetic, sunt destinate receptării vizuale. Vorbim, așadar, în acest caz, despre o receptare audio-vizuală, care, ca și în situația filmului, presupune un alt mod de participare la actul comunicării. *Receptorul* devine din ***cititor, spectator de teatru sau de film***. Alternarea termenilor ***cititor-spectator*** sugerează o schimbare în realitatea situației de comunicare, specificând alte forme, tot mai complexe, de angajare a receptorului.

V. CLASIFICAREA ARTELOR

1. Modul de preluare a mesajului – vizual, auditiv sau audio-vizual –, impus de tipul de imagine artistică, se definește și în funcție de relația cu dimensiunea temporală a receptării. Relația cu timpul, pe care o presupune preluarea mesajului, a dus la clasificarea artelor în ***arte ale succesiunii și arte ale simultaneității***. Această distincție a fost făcută de G. E. Lessing în studiul intitulat **Laocoon**, publicat în 1765. Autorul a pornit de la comparația unui celebru grup statuar antic dedicat lui Laocoon – preotul troian care s-a opus introducerii în cetate a uriașului cal de lemn lăsat de greci – cu episodul din epopeea lui Virgiliu, **Eneida**, în care este consemnat același moment. G. E. Lessing atrăgea atenția că aceste două opere sunt receptate diferit sub aspectul relației cu timpul. Grupul statuar, înfățișându-l pe Laocoon și pe fiii săi înlănțuiți de șerpi, își dezvăluie dintr-o dată mesajul, pe câtă vreme, în cazul epopeii, mesajul apare treptat, succesiv, pe parcursul lecturii versurilor care compun episodul.

2. Iată chiar episodul din **Eneida** reprodus de G. E. Lessing:

Scanned with OKEN Scanner

Dar o priveliște acum ni s-arată, cu mult mai grozavă,
Tristă icoană 'ncingând cu fiori zăpăcitele piepturi.
Preot sortit lui Neptunus, Laocoon taie pe maluri,
Taurul groaznic, jertfindu-l pe sfintele vetre-n altare.
Iată, pe-al apelor luciu tăcut, vin repede-n cercuri
Fără măsură de mari doi șerpi (și-a spune mi-e groază!)
Repezi prin valuri se-ntind și cărarea li-e țintă spre maluri.
Pieptul le iese din apă, și-umflată de sângele vânăt
Creasta și-o poartă pe sus, iar trupul și-l joacă prin apă
Rostogolind își zgârcesc și-și întind uriașele spete.
Apa se zbate cu vuiet și spumegă – iată-i pe maluri!
Ochii le scapără foc și le fulgeră roșii de sânge;
Șuieră șerpii cu limbi tremurate lângându-și gâtlejul,
Galbeni de spaimă troienii se-ascund. Iar șerpii de-a dreptul
Pleacă spre-altare, spre preot, și-ntâi se-ncleștează-mprejurul
Celor doi copilași strângându-le trupul în cercuri,
Se-ncolăcesc și le mușcă din carne cu dinții puternici.
Însuși pe tatăl acum, alergând cu săgeata s-ajute,
Repede-ți prind și-mpletesc împrejuru-i scârboasele noduri,
Spetele negre de solzi îi încing de două ori trupul,
Gâtul de două ori, stând cu grumazii și capul în aer.
Bietul se luptă din mâini, să-nlăture strânsele noduri:
Plină de bale murdare și de vinete-otrăvuri i-e fața.
Muget, nebun de durere, ridică sărmanul spre ceruri –
Astfel un taur rănit când scapă de preoți, mugește,
Grabnic fugind de toporul izbit ce-i zguduie ceafa.

(**Eneida**, II; v. 198–223,
traducere de George Coșbuc)

3 Iată și grupul statuar, care a făcut posibile comparația și distincțiile operate de G. E. Lessing:

Grupul Laocoon

4. Poetul a zugrăvit șerpii de o lungime neobișnuită. Ei s-au încolăcit în jurul copiilor și, când tatăl le vine în ajutor, îl înlănțuie și pe el *(corripiunt)*. Dată fiind lungimea lor, ei nu s-au putut desfășura deodată de pe copii. A fost deci un moment când, în timp ce cu capetele și cu partea dinainte a trupului se răsuceau în jurul tatălui, cu partea din urmă îi țineau încă înfășurați pe copii. Acest moment este necesar în progresia tabloului poetic. Dar zugrăvirea lui ar fi durat prea mult, și poetul se mulțumește să-l sugereze. [...].

G. E. Lessing
1729 – 1781

Dar, dincolo de această libertate a brațelor, artiștii n-au mai găsit de cuviință să împrumute nimic altceva de la poet în privința încolăcirii șerpilor. Virgiliu arată șerpii înfășurându-se de două ori în jurul corpului și de două ori în jurul gâtului lui Laocoon și ridicându-și capetele deasupra lui. [...]

Există, totuși, desenatori care au fost destul de neinteligenți ca să vrea să imite întocmai pe poet. Ce a ieșit de aici se poate vedea cu oroare, printre altele, și într-o gravură a lui Franz Cleyn. Sculptorii antici au priceput dintr-o aruncătură de ochi că arta lor reclamă aici o schimbare radicală, și toate încolăcirile de pe trunchi și de pe gât au fost mutate în jurul coapselor și picioarelor, unde puteau să acopere și să apese numai cât era de trebuință, fără să se stingherească exprimarea durerii. Tot aici, încolăcirile sugerau ideea unei fugi oprite în loc, a unui fel de imobilitate, ceea ce este foarte prielnic condițiilor unei arte care fixează, în timp și în spațiu, un singur moment al subiectului.

Nu știu cum s-a făcut, dar criticii au trecut cu totul sub tăcere această deosebire așa de vădită dintre sculptură și descrierea poetului în ce privește încolăcirea șerpilor. E o deosebire care dovedește deșteptăciunea artiștilor, așa cum o dovedește și o altă deosebire, pe care toți au remarcat-o, dar pe care mai mult încearcă s-o scuze decât îndrăznesc s-o laude. Mă gândesc la deosebirea în îmbrăcăminte. Laocoon al lui Virgiliu este gătit în veșmintele sale preoțești, pe când în grupul statutar, atât el, cât și cei doi fii ai săi apar complet goi. Se zice că există oameni care socotesc drept o mare necuviință să înfățișeze în pielea goală un fiu de rege, un preot, în timpul jertfei. Acestora alții care sunt cunoscători în ale artei le răspund cu multă seriozitate că într-adevăr e o greșeală în contra bunelor obiceiuri, dar artistul a fost silit s-o comită pentru că n-a putut să dea personajelor sale niște haine potrivite. Sculptura, spun tot ei, nu poate să imite nici o stofă; cutele groase fac o impresie urâtă; de aceea, dintre două rele, artistul l-a ales pe cel mai mic, preferând să greșească mai degrabă în privința veșmintelor față de adevăr decât împotriva artei. [...]

Presupunerea mea că artiștii au imitat pe poet nu e menită să-i micșoreze. Această imitație nu face decât să le pună iscusința într-o lumină și mai frumoasă. L-au urmat fără să se lase ispitiți să-l copieze în detaliile cele mai mărunte. Aveau în el un model, dar, cum trebuiau să-l transpună dintr-o artă în alta, au descoperit destule prilejuri să-și pună la lucru gândirea proprie. Și această gândire proprie care se dă pe față în abaterile de la model, face dovada că în arta lor erau tot așa de mari ca și poetul într-a lui.

5. Rezultă din analiza lui G. E. Lessing că există arte al căror mesaj presupune un proces, o desfășurare în timp – cazul literaturii, muzicii, coregrafiei, teatrului – receptarea mesajului, în această situație, fiind de asemenea o problemă de succesiune, de temporalitate.

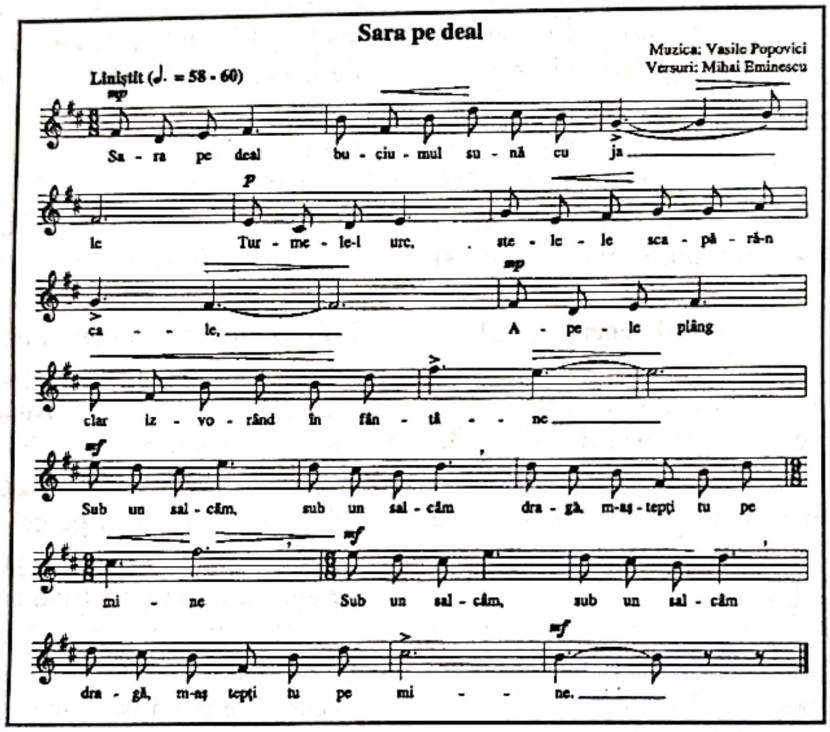
În opoziție cu acestea, pictura, sculptura, arhitectura, ca arte spațiale, își organizează mesajul nu în proces, ci în sistem, receptarea devenind o problemă de simultaneitate. Așadar, artele spațiale ar fi sintetice, consideră G. E. Lessing, pe câtă vreme artele temporale ar fi analitice.

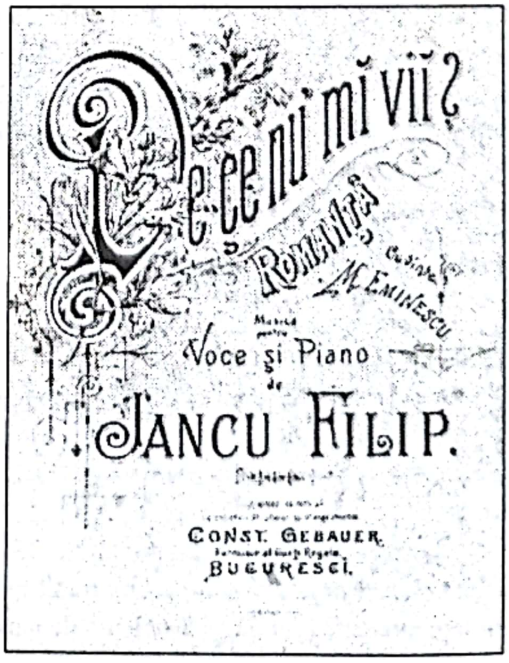
Dacă artele simultaneității au la bază forme de comunicare nonverbale, artele succesiunii recurg, în egală măsură, la coduri verbale (v. literatura) sau nonverbale (v. muzica, pantomima, coregrafia etc.). ***Cooperarea între un cod al simultaneității și un cod al succesiunii*** este o situație mai rară, singurul exemplu ce poate fi amin-

Scanned with OKEN Scanner

tit rămânând caligrama. În schimb, ***cooperarea între coduri ale succesiunii,*** indiferent dacă sunt verbale sau nonverbale, destinate receptării auditive sau vizuale, este mult mai frecventă în formele de sincretism cultivate, căutate prin diversele tipuri de spectacol: teatru, balet, film.

6. O mențiune specială este necesară în ceea ce privește ***relația poeziei cu muzica.*** Adeseori versurile care s-au bucurat de popularitate au fost transpuse pe muzică, fiind reintroduse în circulație sub forma cântecului. Poezia eminesciană, spre exemplu, a ajuns astfel să circule nu numai pe obișnuitul traseu tipografic al volumelor editate, ci și, mai ales, ca romanță sau lied, sub înfățișarea cântecului, versul căpătând un complement melodic consemnat de partitura muzicală, ca în exemplul reprodus mai jos:





VI. IMAGINEA INSTRUMENTALĂ SAU FORME MODERNE DE COMUNICARE ARTISTICĂ

1. Artelor clasice, secolul al XX-lea le-a adăugat o artă nouă: ***cinematograful.*** Artă sincretică, cinematograful (sau cinematografia) este un exemplu de aplicare a descoperirilor tehnice în domeniul artei. Derivat din tehnica fixării fotografice a imaginii, cinematograful a făcut saltul de la imaginea vizuală statică la imaginea vizuală dinamică. Desfășurarea vizuală a mișcării a făcut posibilă o perspectivă epică, cinematograful devenind foarte repede o modalitate de a povesti cu ajutorul imaginilor. Dar, în perioada de început, cinematograful a fost multă vreme mut. Succesiunile de imagini, din cauza aceasta, erau întrerupte din timp în timp de inserturi explicative, care rupeau continuitatea mișcării. Cinematograful fixa, de fapt, o pantomimă.

Descoperirile tehnice ulterioare au condus la apariția coloanei sonore, pelicula servind nu numai la înregistrarea mișcării, ci și a acusticii scenelor filmate. Au fost corelate, astfel, posibilitățile de comunicare ale unor coduri diferite, dar complementare, prin sincronizarea cărora a început ***epoca dominației mesajelor audio-vizuale***, dezvoltate mai târziu prin forme de comunicare cu suport electronic.

2. Noua formă de comunicare a schimbat atât structura mesajului, cât și disponibilitățile enunțului printr-o reorganizare a situației de comunicare. ***Enunțul artistic de tipul filmului a devenit un produs colectiv, indirect și instrumental:***

– ***colectiv***, pentru că imaginea este efectul cooperării mai multor „locutori" (vorbitori), care, deși intervin în geneza imaginii în momente diferite – ***autorul*** scenariului scrie textul, ***regizorul*** concepe punerea în scenă, ***operatorul*** filmează scenele etc. –, sunt prezenți în mesaj în calitatea comună de emițător;

– ***indirect***, pentru că între acest ***emițător colectiv*** și ***receptor – spectatorul*** – intervin acte complicate de traducere, relee și coduri, care înlocuiesc ființa umană printr-o fantomă, printr-o imagine spectrală care se mișcă într-un univers spectral;

– ***instrumental***, pentru că enunțul nu este posibil fără concursul aparatelor tehnice de traducere a jocului de lumini și umbre atât în realizarea imaginii, cât și în proiectarea ei.

VII. IDENTITATEA ȘI PATERNITATEA ENUNȚULUI ESTETIC

1. Problemele legate de comunicare au numeroase implicații într-o zonă a identității operei literare și, în egală măsură, la nivelul paternității pe care i-o recunoaștem. Problemele apar în momentul în care un text literar recunoscut devine altceva, ca urmare a tentativei de a-l relua cu mijloacele altui cod. Spre exemplu, **Sara pe deal,** cunoscutul ***poem*** eminęscian, pus pe muzică, devine ***cântec***, deci o construcție sincretică, în structura căreia versul capătă un complement melodic.

Identitatea enunțului s-a schimbat – ***poezia devine cântec*** –, însă și paternitatea este acum alta și lucrul acesta îl menționăm atunci când spunem: „melodie de..., pe versuri de Mihai Eminescu".

Dar un poem eminescian poate fi și punctul de plecare al unei reprezentări plastice, cum se întâmplă, de pildă, în cazul Ligiei Macovei, care a încercat să „traducă" într-un desen poezia **Lacul:**

Scanned with OKEN Scanner

Desenul poate circula fără să însoțească versurile care l-au inspirat, ca un mesaj suficient în sine. Este un mesaj nonverbal, deci care a adoptat o altă identitate – a desenului –, diferită de cea inițială, dar în care recunoaștem mesajul poetic sau, cel puțin, o parte a acestuia. În măsura în care descifrăm mesajul eminescian, recunoaștem o dublă paternitate mesajului din desenul Ligiei Macovei.

Desen de Ligia Macovei

2. Literatura dramatică și teatrul

Există opere literare scrise în vederea reprezentării lor pe scenele teatrelor. Destinația aceasta le determină o anumită structură, dialogică, proprie genului dramatic. Un exemplu asupra căruia ne-am oprit a fost tragedia lui W. Shakespeare, **Romeo și Julieta.** Ca operă literară, tragedia poate fi citită, fiind destinată, în această ipostază, unei receptări vizuale. Pusă în scenă, aceeași piesă devine spectacol teatral, care ilustrează o altă ipostază de existență a textului literar, pentru că în această situație intervine sincretismul. Enunțul verbal capătă, prin punerea în scenă și jocul actorilor, un complement kinetic, dar și unul mimic. Ca urmare a reprezentării, mesajul determină o receptare audio-vizuală, deci o altă formă de angajare a receptorului care, din cititor, devine spectator. Cele două ipostaze de existență a textului literar presupun identități diferite, deși mesajul nu se schimbă.

Identitatea enunțurilor este alta, pentru că paternitatea lor este alta. ***Reprezentarea scenică*** și ***sincretismul codurilor,*** pe care aceasta îl impune, ***îi asociază autorului,*** emițător al mesajului verbal, ***o serie de autori de ordin secund: regizorul, actorul, scenograful, maistrul de lumini*** etc. Văzuți sau nevăzuți, toți aceștia cooperează spre a formula ***enunțul-spectacol,*** un fel de partitură colectivă în care se articulează ceva din personalitatea fiecăruia.

Punerea în scenă a textului literar, deci trecerea lui într-o altă formă de comunicare, permite autorilor de ordin secund, în primul rând regizorului, o serie de libertăți și inițiative, conferind spectacolului valoarea unui act de creație. Gradul de libertate față de textul literar este, în mod obișnuit, diferit și ne permite să vorbim despre spectacole fidele sau infidele față de mesajul originar, propus de scriitor.

Din perspectiva celor spuse până acum, literatura și teatrul sunt arte diferite și, din acest motiv, fidelitatea sau infidelitatea față de opera literară nu trebuie socotite judecăți de valoare. Noul enunț pe care îl face posibil spectacolul are o valoare intrinsecă, diferită de cea literară. În cazul spectacolului de teatru, valoarea este un efect de ansamblu, la care participă viziunea regizorală, calitatea scenografiei, jocul actorilor etc.

1. Valorificați ideile și disocierile din acest paragraf în analiza, la alegere, a unui spectacol teatral vizionat de voi, raportându-l la textul de la care a pornit.
2. Stabiliți-i originalitatea ca nou enunț artistic.

Scanned with OKEN Scanner

3. Literatura și cinematograful

O operă literară poate fi transpusă atât scenic, cât și cinematografic, cum s-au petrecut lucrurile cu tragedia lui W. Shakespeare, **Romeo și Julieta.** Una dintre cele mai cunoscute versiuni cinematografice a fost realizată în 1968, de celebrul regizor Franco Zeffirelli. Filmul lui F. Zeffirelli a cerut din partea regizorului și a echipei sale o amplă și amănunțită documentare istorică, pentru a reface cadrul de viață în care se petrec întâmplările: arhitectura epocii, mobilierul, veșmintele, muzica, obiceiurile, podoabele, bijuteriile etc. În felul acesta a fost construit universul material în care se mișcă personajele, altul decât cel căruia îi aparținem noi, ***spectatorii de azi ai întâmplărilor de atunci.*** Cadrul de evoluție a personajelor reprezintă o circumstanță importantă, dar nu obligatorie. F. Zeffirelli a optat însă pentru o transpunere fidelă, respectând indicațiile și detaliile oferite de W. Shakespeare, inclusiv vârsta personajelor.

Înregistrăm în transpunerea lui F. Zeffirelli o atitudine de respect față de opera literară ecranizată, cu atât mai importantă cu cât este frecventă în cinematografie tendința unor regizori de a transforma opera literară într-un simplu pretext, procedând, de pildă, la contemporaneizarea unor subiecte. Situația ilustrează formele infidele de transpunere cinematografică, în care importanța autorilor de ordin secund crește, începând cu rolul asumat de regizor. În realitate, transpunerile fidele sunt mult mai dificile, tocmai prin faptul că limitează libertățile autorilor de ordin secund, impun documentări dintre cele mai erudite, limitând totodată chiar libertatea actorilor, care trebuie să-și pună în acord interpretarea cu mediul de viață reconstituit.

Fidel sau infidel față de opera literară ecranizată, filmul, ca și spectacolul teatral, este o artă nouă, de factură sincretică, diferită de literatură. Nu mai puțin, filmul este diferit și de teatru, prin faptul că operează cu imagini instrumentalizate, care îl fac dependent de un ansamblu tehnic de codare și de decodare a mesajului.

Modul de formare a enunțului este asemănător celui din spectacolul teatral: enunțul verbal este corelat cu un enunț kinetic și cu un enunț mimic, ceea ce are drept urmare, ca și în teatru, o receptare audio-vizuală. Actorii, prin care sunt întruchipate personajele, par să fie, ca și în teatru, autorii enunțului. De fapt, ei nu sunt decât emițătorul văzut al enunțului. În realitate, persoana emițătorului este una colectivă, care include și un emițător nevăzut, dar nu mai puțin prezent în enunț: autorul scenariului cinematografic, regizorul, operatorul, scenograful etc. De altfel, filmul nu se realizează numai pe platou prin filmarea jocului actorilor, a cadrului și a scenelor, ci este continuat la masa de montaj etc.

1. Valorificați ideile și disocierile din acest capitol, în analiza, la alegere, a unui film vizionat de voi, raportându-l la textul de la care a pornit.
2. Stabiliți-i originalitatea ca nou enunț artistic.

4. Pornind de la aceste observații, s-ar putea reține o concluzie importantă: literatura, ca și celelalte arte, este o formă de comunicare, dar fiecare artă apelează la un alt limbaj. ***Tuturor limbajelor artistice le este însă proprie intenția de a comunica prin imagini.*** Indiferent de codul pe care îl au la bază, imaginile se adresează sensibilității noastre, comunicând o emoție și, prin aceasta, emoționându-ne. Act de comunicare, literatura, ca și celelalte arte, este totodată și act de cunoaștere, orientat în mod obișnuit către un adevăr general. Structuri de graniță, ca memoriile, jurnalul, amintirile etc., care tind să pătrundă în zona literaturii, aduc în atenție și un alt tip de adevăr, particular și subiectiv, lărgindu-i teritoriul.

Deși diferite de celelalte arte, literatura le oferă acestora, adeseori, propria substanță, spre a o trata în limbajele proprii. S-ar putea trage de aici o ultimă concluzie: ***literatura păstrează un ascendent asupra celorlalte arte.*** Este un ascendent legat de faptul că imaginea poetică, specifică literaturii, se naște în limbajul verbal, deci literatura apelează la cel mai ieftin și cel mai răspândit „material". ***Acest ascendent al literaturii este totodată și marea ei limită, pentru că, spre deosebire de limbajele nonverbale ale celorlalte arte,*** **universal inteligibile,** ***limbajul poetic nu este decât*** **național inteligibil.** Din cauza aceasta, spre deosebire de operele plastice sau muzicale, operele literare nu pot intra într-un circuit universal al valorilor decât prin traduceri.

Scanned with OKEN Scanner

TEATRU (fr. **théâtre**, lat. **theatrum**, gr. **theatron < theasthai „a privi”**).

1. Reprezentare artistică într-un ***spectacol*** a unui ***text dramatic*** scris în acest scop ori a unui ***scenariu*** pe baza căruia se improvizează, de către actori, ***mimi,*** păpuși, marionete, umbre ce întruchipează ***personaje*** angrenate într-un ***conflict*** pe care îl exprimă prin ***acțiune,*** gest, ***dialog*** și ***monolog.*** **2.** Ansamblul instituțiilor, amenajărilor, persoanelor și mijloacelor legate de arta reprezentării dramatice, incluzând: actori, mimi, regizori, scenografie, recuzită, grimă, lumini, muzică, sală de spectacol, public, ***critică,*** sponsorizare etc. **3.** În sens restrâns, construcția destinată spectacolelor dramatice. În Grecia antică, termenul de teatru denumea atât întreaga construcție, cât și numai partea în care stătea publicul. ***Theatron*** era spațiul din amfiteatru ocupat de spectatori, ***skene*** – platforma pe care erau dispuse decorurile, ***proskenion (logeion)*** – spațiul din fața scenei unde evoluau actorii, ***orchestra*** – situată în fața primelor rânduri de spectatori și unde stătea ***corul.*** Există o legătură între concepția despre arta teatrală și cea despre structurarea spațiului destinat spectacolului. În teatrul antic grecesc exista un altar, ca semn al originii sacre a spectacolului, iar decorul, natural (marea, muntele), contribuia la măreția spectacolului ***tragic*** al marilor pasiuni și al înfruntării dintre om și destin, cu profunde ***conotații*** mitice. Teatrul grecesc era la început construit din lemn, apoi din piatră (prima asemenea construcție a fost Teatrul lui Dionysos de pe Acropole, la Atena, ridicată la începutul secolului V î.Cr. și având o capacitate de circa 17 000 locuri). În evul mediu nu existau construcții speciale pentru teatru, dar dispunerea scenei – improvizată pe trei planuri reprezentând pământul, cerul și iadul – sublinia caracterul religios al spectacolului. Forma modernă a construcției teatrale apare în ***Renașterea*** italiană (Teatro Olimpico din Vicenza, secolul XVI) și se perfecționează de-a lungul timpului, trecând și prin varianta teatrului shakespearian (după modelul teatrului ***The Globe*** din Londra). Forma creată de Renaștere și existentă până în prezent corespunde unui teatru îndepărtat de caracterul său sacru inițial, dar care cultivă iluzia publicului, impresia acestuia că asistă la acțiuni din cadrul unei realități artistice, concepută după modelul realului. Crearea, în secolul XX, a unor scene înconjurate de spectatori sau valorificarea unor spații de joc inedite reflectă tendința de a accentua sentimentul de participare a publicului la acțiunea dramatică.

DTL

SINCRETISM (fr. **syncrétisme** < gr. **synkretismos „uniune a cretanilor”**).

În artă denumește coexistența elementelor poeziei, muzicii, dansului în același ansamblu unitar, precum în folclor. Metaforic, sincretismul denumește încercările de a reuni în ***spectacole*** variate forme de artă (***teatrul,*** cu muzica, cu versul, cu dansul, ***proza,*** cinematograful, plastica etc.).

DTL

SCENARIU (it. **scenario**, fr. **scénaire**).

Text scris special sau adaptat după o ***operă literară*** servind ca bază pentru realizarea unui film. La bază stă scenariul literar, succintă prezentare a acțiunii filmului. Detalierea acestuia se regăsește în scenariul regizoral, care conține indicații privind locurile de filmare, decorurile, luminile, recuzita, mișcările aparatului de filmat, costumele, jocul actorilor, sunetul etc. Scenariul literar aparține uneori unor scriitori consacrați (Jean Cocteau, Jean Giraudoux, Lawrence Durrell, Marguerite Duras), alteori, în cazul filmelor de autor, regizorului însuși (Ingmar Bergman, Federico Fellini) și, cel mai frecvent, unor scenariști specialiști.

DTL

Scanned with OKEN Scanner

SCHIŢĂ RECAPITULATIVĂ

TIPOLOGIA ACTELOR DE COMUNICARE ARTISTICĂ

1. DUPĂ MODUL DE COMUNICARE

VERBALE

- ▶ orale:
  - ● folclorul poetic
- ▶ scripturale:
  - ● literatura

Teatrul
Cinematografia

NONVERBALE

- ▶ muzica
- ▶ coregrafia
- ▶ pictura
- ▶ sculptura
- ▶ arhitectura
- ▶ pantomima

2. DUPĂ MODUL DE RECEPTARE

a) vizuală

- ▶ în simultaneitate:
  - ● pictura
  - ● sculptura
  - ● arhitectura
- ▶ în succesiune:
  - ● literatura
  - ● coregrafia

b) auditivă

- ▶ în succesiune:
  - ● folclorul poetic
  - ● muzica

c) audio-vizuală

- ▶ în succesiune:
  - ● teatrul
  - ● cinematograful
- ▶ sincronizarea imaginilor:
  - – vizuale
  - – auditive

în simultaneitate, dar și în succesiune

caligrama – vizual
- → simultaneitate – componenta plastică
- → succesiune – componenta poetică

3. DUPĂ TIPUL DE IMAGINE VIZUALĂ

STATICĂ → **manufacturată**
- ● pictură
- ● sculptură

DINAMICĂ → **instrumentalizată – cinematografie**
- ● teatru
- ● coregrafie

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA ȘI LIMBA

Literatura se naște în limbaj, dar transcende limbajul prin saltul pe care îl face de la cuvânt la imagine.

Literatura, ca act de comunicare, ne obligă să îi delimităm și să îi recunoaștem un teritoriu propriu în baza unui criteriu estetic. Intenția de a realiza frumosul îi justifică apartenența la un stil solemn al limbii.

LITERATURĂ (fr. **littérature**, lat. **littera „literă, scriere, scrisoare”**).

DTL

1. Totalitatea scrierilor dintr-o limbă sau din toate limbile și din toate domeniile. În această accepțiune a termenului se vorbește despre ***literatură științifică, literatură de specialitate*** etc. **2.** Totalitatea creațiilor literare, adică a ***operelor*** care se supun criteriului estetic, aparținând artei cuvântului. În această accepțiune, literatura este sinonimă cu ***beletristica.*** **3.** Artă a cuvântului, așadar artă realizată prin valorificarea funcției expresive a limbii. Ca artă, literatura implică și caracterul de ***ficțiune,*** raportul acesteia cu realitatea fiind valabil, în funcție de ***gen, specie*** și viziunea scriitorului. În literatura înțeleasă în această accepțiune, funcția estetică este dominantă. Literatura ***națională*** desemnează ansamblul operelor literare ale unui popor, scrise în limba națională a acestuia. Literatura ***universală*** include valorile literaturilor naționale, operele cele mai reprezentative pentru fiecare dintre aceste literaturi. Literatura poate fi clasificată și tematic: literatură de aventuri, erotică, polițistă, ***memorialistică, științifico-fantastică*** etc.

OPERĂ LITERARĂ (lat. **opera „muncă, lucrare”**).

DTL

1. Lucrare literară originală, cu valoare estetică, ce creează un univers imaginar propriu și coerent, valorificând într-un grad înalt potențele limbajului artistic. **2.** Totalitatea creațiilor unui autor sau ansamblul scrierilor acestuia aparținând unui anumit ***gen*** (ex.: opera lui M. Eminescu; opera dramatică a lui L. Blaga)

FICȚIUNE (lat. **fictio „născocire, invenție”**).

DTL

Rezultat al unui proces imaginativ, ficțiunea nu este orice creație închipuită, orice invenție ***epică,*** ci numai aceea care urmează standardele realității, care vrea (sau poate) să se substituie realității; alternativa ficțiunii, în același nivel conceptual, este realitatea, cu care se controlează, se înfruntă și se exclude. Caracterul ficțional al unui text nu exclude însă, ci presupune utilizarea unor elemente de realitate; ficțiunea este organizare, construcție și mai ales descifrarea unui sens în dinamica evenimentelor. Dincolo de aceste elemente constructive, documentare, ***literatura*** cuprinde ambele domenii: creația propriu-zisă e ficțiune, dar jurnalul, memoriile, reportajul, descrierea de călătorie, care caută să reflecte cât mai fidel realitatea, intră și ele în marginea literaturii, care cuprinde până la urmă orice document uman, prezentat sub formă de text.

Scanned with OKEN Scanner

IMAGINAȚIE (fr. **imagination** < lat. **imaginatio „capacitatea de a-și aminti, de a rechema imagini”).**

Etimologic, termenul desemnează facultatea spiritului de a genera imagini, adică reprezentări vizuale, tablouri, scene etc. văzute anterior (imaginație ***reproductivă)*** sau compuse ulterior din fragmente disparate ale unor reprezentări diverse (imaginație ***productivă*** sau ***fantezie).*** În limbajul curent imaginația a ajuns să însemne facultatea de a crea reprezentări noi, de a inventa, închipui.

DTL

FANTEZIE (fr. **fantaisie**, gr. **phantasia „imaginație”).**

Imaginație creatoare, capacitatea de a da o formă nouă, independent de realitate, unor percepții și reprezentări anterioare, unor trăiri interioare și unor imagini. La grecii antici și, mai târziu, în evul mediu, fantezia însemna forța creatoare, cu ajutorul căreia imaginea unui obiect poate fi evocată în absența obiectului real. În secolul al XIX-lea, se face distincția între ***fantezie*** și ***imaginație,*** prima reprezentând o facultate cretoare, proprie artistului, iar cea de-a doua privind experiența comună.

DTL

MIMESIS (gr. **mime „imitație”).**

Desemnează, ca și în limba greacă, principiul estetic care promovează concepția că opera de artă este o ***imitație a realității.*** Aristotel a folosit această noțiune estetică în antiteză cu Platon în **Poetica** și în **Politica.** Platon, în **Legile, Republica** și în dialoguri, concepe realitatea ca imitație a absolutului, ca o umbră a ideilor, ca imitație a imitației. Ideile sunt *„arhetipuri eterne și neschimbătoare ale tuturor lucrurilor, arhetipuri care nu există în conștiința noastră, ci există în sine”. **Poezia*** se leagă de obiectul ei prin mimesis, adică imitare, reproducere, copiere a realității. Lumea fiind o palidă *„fantomă”* a existenței reale, poezia este reproducerea unei lumi fantastice, îndepărtată de adevăr, iluzorie. Psihologic, arta provoacă cele mai puțin nobile pasiuni ale sufletului și poetul – spune Platon – îndeplinește un rol nociv în societate. Aristotel susține că mimesis înseamnă reproducerea realității vieții omenești, *„o formă de cunoaștere a lumii”;* el nu înseamnă o simplă copiere mecanică a realității, ci o reproducere obținută în urma unei analize prin care sunt puse pe primul plan aspectele esențiale ale realității. Mimesis-ul nu este o îndepărtare de adevăr, ci o cale de cunoaștere profundă și generală, obiectul ei nefiind realitatea existentă, ci una ideală posibilă *„în limitele verosimilului și ale necesarului”.* Pentru Aristotel, poezia este mai apropiată de filosofie decât istoria, ca operând în conformitate cu legile generale ale realității, fără a se opri la faptele individuale și la aspectele lor particulare. Arta purifică de pasiuni judecata oamenilor, prin ***catharsis.*** Scopul imitării este producerea plăcerii prin participarea emoțională la opera de artă și prin cunoașterea cu ajutorul procedeelor intelectuale: mimesis înseamnă cunoaștere. Formele artei concepute de Aristotel nu imită ***caractere*** bune sau rele, ci acțiuni al căror sens produce efectul benefic de purgare prin milă sau frică. Încă din antichitate au început comentarii cu privire la felul în care trebuie înțeles conceptul respectiv. În ***clasicism*** domină conceptul de imitare generalizată, în ***realism*** se corelează tipizarea cu observația determinărilor istorice, în ***naturalism*** se reproduce particularul. În secolul al XX-lea conceptul de mimesis este reluat de Erich Auerbach, în volumul **Mimesis,** care analizează particularitățile artistice ale unor opere **(Odiseea, Biblia, Divina Comedie, Don Quijote, Roșu și negru, Spre far** de Virginia Woolf) și conchide asupra felului de reflectare în artă a unei realități, în care se manifestă ceea ce este obiectiv legat de concepția filosofică a scriitorului despre lume și viață.

DTL

IMAGINE (ARTISTICĂ) (fr. **image,** lat. **imago).**

1. Reprezentare concretă sau mentală a realității înconjurătoare pe baza impresiilor primite prin simțuri. **2.** Reprezentare plastică a înfățișării unei ființe, a unui lucru, a unei ***scene*** din viață, a unui tablou din natură, obținută prin desen, pictură, sculptură etc. **3.** Reflectare artistică a realității prin sunete, cuvinte, culori, în muzică, în literatură, în artele plastice etc. Imaginea artistică este un produs al ***imaginației*** creatoare ca formă superioară și tipică a procesului imaginativ, care presupune crearea „noului” atât în raport cu experiența psihologică personală, cât și în raport cu structura psihologică a subiectului și formația sa intelectuală. Atât știința, cât și arta constituie modalități de cunoaștere a realității obiective. Știința prezintă realitatea cu precizie, rigoare, obiectivitate, pe calea judecăților, a raționamentelor, arta o reflectă particularizând generalul prin imaginea artistică și cu mijloacele specifice fiecărei arte. În artă același aspect al realității poate căpăta întruchipări diferite, în funcție de personalitatea artistului, de materialul cu care lucrează și de alți factori care dau complexitate fenomenului creației (v. Bărăganul descris de Al. Odobescu în **Pseudokyneghetikos,** și de G. Călinescu în **Enigma Otiliei).** Imaginea artistică nu este un simplu clișeu al aspectului de viață prezentat, ci o recreare, o transfigurare artistică prin prisma autorului. Arta realizează o particularizare a generalului într-o formă specifică prin imaginea artistică și în același timp o generalizare a particularului. Prin imaginea artistică arta transmite totodată un mesaj, fiind o expresie a concepției despre lume și viață a artistului. După natura elementelor senzoriale, imaginile au fost clasificate în vizuale, auditive, tactile, olfactive, gustative, chinestezice și sinestezice. Imaginea artistică este forma concretă a unei idei artistice, termen sinonim, în parte, cu opera de artă în totalitatea ei. Raportul dintre general și particular, dintre obiectiv și subiectiv acționează în artă în sens invers decât în viața psihică. Imaginea din literatură, spre deosebire de cea psihică, are un caracter senzorial, dar întemeiat pe valoarea noțională, deci generalizantă și abstractizantă, a cuvântului, mult sporită în formă față de imaginea psihică. Facultatea de a reține și combina constituie fundamentul imaginii artistice. **4.** Ea este utilizată și ca noțiune generică pentru toți ***tropii*** și toate ***figurile de stil.***

DTL

Scanned with OKEN Scanner

CONOTAȚIE (fr. **conotation**).

Sensul colateral, adiacent al unui cuvânt, al unei ***sintagme*** sau expresii, diferit de semnificația lui de bază. Ansamblul asocierilor (cognitive și afective) pe care le trezește un cuvânt, o sintagmă, un enunț la un cititor sau ascultător în funcție de cultura acestuia și, în general, de experiența pe care a avut-o în trecut în legătură cu cuvântul respectiv. O astfel de experiență poate fi: **a)** individuală (de exemplu, asocierea unui prenume sau a unui parfum cu o anumită persoană); **b)** de grup (pentru toate persoanele cu cultură în domeniul literaturii române, Luceafărul este simbolul geniului); **c)** general umană (de exemplu, conotația cuvintelor „mamă", „patrie" etc.); **d)** legată de proprietățile unui obiect sau de însușirile unei ființe (conotația cuvântului „piatră" este duritatea, a cuvântului „vulpe", șiretenia etc.). ***Stilul*** științific tinde să fie exclusiv denotativ, în timp ce stilul beletristic se bazează într-o măsură importantă pe conotație; este vorba de cele două intenții ale limbajului, în concepția lui T. Vianu: intenția tranzitivă (de comunicare exactă) și intenția reflexivă (de colorare subiectivă a comunicării).

DTL

LIMBAJ

Limbajul scris sau vorbit este impregnat de valori simbolice: imagini, idei, emoții, sonorități, grafisme etc., în tot ceea ce exprimă dar și, într-o oarecare măsură, în ceea ce nu exprimă. Trecerea cuvântului la realitate este, se spune în India, **sphota, „deschiderea, îmbobocirea"**. Limbajul este mijloc de comunicare între oameni, dar este de asemenea, prin rugăciune, invocație, **dhikr** sau **japa,** un mijloc de comunicare a ființei umane cu Divinitatea. Ca simbol al Cuvântului, al Logosului, el este instrumentul Inteligenței, al Activității sau al Voinței divine ale Creației. Lumea este rezultatul Cuvântului lui Dumnezeu: *La început era Cuvântul...* **(Sfânta Evanghelie după Ioan,** 1, 1). Limbajul mai este și simbolul unei ființe inteligente: individ, cetate, etnie, națiune. Limbajul este înțeles aici cu sensul precis de limbă vorbită ori scrisă sau de idiom, care este una din nenumăratele forme ale limbajului și una din componentele oricărei structuri mentale și sociale. În relația limbă–ființă există o realitate profundă. Ele evoluează laolaltă și reflectă împreună toate evenimentele unei istorii comune: limba este sufletul unei culturi, al unei cetăți. O atingere necugetată adusă limbii lovește întreaga cetate: afectează în profunzime relația socială și contribuie la a o rupe. Limba este, într-adevăr, o structură mentală și socială. Ea este principala cale de comunicare de la individ la individ, de la un grup la un alt grup; este mijlocul cel mai desăvârșit, mai subtil, mai pătrunzător al schimburilor; exprimă o anumită unitate de a fi, este factor de coeziune. O societate se dezagregă atunci când își abandonează limba sau aceasta dispare și se înțelege de ce o minoritatea etnică ține să-și păstreze limba, ca o garanție a identității sale. De asemenea, specificitatea sporește o dată cu stăpânirea unui limbaj. Cunoașterea unui limbaj introduce în intimitatea unei persoane sau a unui grup. A atenta la un limbaj echivalează cu a atenta la o ființă; a respecta un limbaj înseamnă a respecta persoana care îl vorbește. Deoarece limbajul deține o încărcătură de energie care purcede din întregul acelei ființe și o vizează în întregime. Forța simbolului îi impregnează și-i înalță numele. El deschide participarea la o viață.

DS

Scanned with OKEN Scanner

LIMBĂ ȘI COMUNICARE

COMUNICAREA — *Situația de comunicare*

FORMELE COMUNICĂRII VERBALE (I) — *Comunicarea verbală*

FORMELE COMUNICĂRII ORALE (I) — *Comunicarea orală*

FORMELE COMUNICĂRII ORALE (II) — *Dialogul*

FORMELE COMUNICĂRII VERBALE (II) — *Monologul*

Comunicarea scrisă

Scanned with OKEN Scanner

COMUNICAREA

Vom face aici cunoștință cu noțiunea de **comunicare.** Vom afla ce înseamnă o **situație de comunicare,** de ce este comunicarea importantă și care sunt elementele ei constitutive. În acest scop, vom folosi câteva noțiuni noi, și anume **emițător, receptor, mesaj, cod, canal** și **referent.**

SITUAȚIA DE COMUNICARE

1. *O cloșcă vede în ogradă o râmă. Cloșca începe să cotcodăcească. Puii vin și își împart râma.*

2. *Vlad îi spune lui Andrei, care tocmai intra în clasă, după ce chiulise de la ora de geografie:*

— Vezi că pentru orele de evaluare avem și clima!

— Uff, exclamă Andrei, iar avem materie cu tona!

Care credeți că e trăsătura comună *esențială* a acestor situații?

- Faptul că apar mereu doi protagoniști?
- Faptul că cineva face, de fiecare dată, ceva?
- Sau faptul că, de fiecare dată, se transmite informație?

Răspunsul corect este ultimul. Aceasta se poate demonstra, de pildă, prin aceea că o persoană poate să facă ceva, *fără* să transmită informație. (Gândiți-vă, de pildă, că vă aflați pe stradă. Cei mai mulți dintre aceia pe care îi întâlniți în drum se mișcă, deci fac ceva. Totuși, mișcarea lor *nu* vă transmite informație!)

Am folosit cuvântul „informație". Chiar dacă definiția cuvântului e o problemă foarte interesantă, nu o vom putea discuta aici. Să ne mulțumim a spune că informația are însușirea de a spori cunoștințele noastre despre lume. Chiar știind doar atât, putem să definim orice situație asemănătoare celor două de mai sus. Definiția este simplă:

Orice situație în care este prezentă informație este *o situație de comunicare.*

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIȚIU

Imaginați-vă următoarele situații:

(a) Nu ar exista semafoare.

(b) Nici un om nu ar putea comunica nimic altui om.

Arătați ce consecințe decurg din aceste situații. Urmăriți, în mod special, consecințele decurgând din situația descrisă la punctul **(b)**, privitoare la:

- dialogul dintre cei doi colegi;
- existența orei de geografie;
- existența numelor celor doi colegi.

ELEMENTELE CONSTITUTIVE ALE SITUAȚIEI DE COMUNICARE

Definiția situației de comunicare dată mai sus este utilă, dar nu ne dezvăluie toate aspectele problemei. Vom descoperi acum condițiile necesare pentru realizarea unei asemenea situații.

EMIȚĂTORUL

Să pornim de la ultima situație, cea în care Vlad îl înștiințează pe Andrei că pentru perioada de evaluare la geografie au de învățat și clima. Problema principală este aici următoarea: cum ajunge Andrei în posesia acestei informații?

Răspunsul e simplu: tocmai Vlad este cel care îi dă informația. Acum, să generalizăm: într-o situație de comunicare este obligatorie ***prezența unei surse de informație.*** În cazul de față, sursa este Vlad. Îi vom da sursei de informație un nume tehnic:

Sursa de informație prezentă într-o situație de comunicare se numește *emițător*.

RECEPTORUL

Să mergem mai departe, cu o observație care doar la prima vedere este inutilă. Vlad, adică emițătorul, îi spune ceva lui Andrei. Andrei primește, prin urmare, informație. Faptul acesta înseamnă că și Andrei are un rol în situația de comunicare dată:

Beneficiarul informației într-o situație de comunicare se numește *receptor*.

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIȚII

1. Comunicarea se realizează printr-un schimb de replici între Andrei și Vlad. Când Vlad îi spune lui Andrei ce trebuie să pregătească pentru perioada de evaluare, Vlad este emițătorul, iar Andrei, receptorul.
Problemă: își păstrează fiecare dintre ei rolul în replica lui Andrei *(Uff, iar avem materie cu tona!)*? În această replică, tot Vlad este emițătorul, iar receptorul este tot Andrei?
Generalizați: este, oare, obligatoriu ca, într-o situație de comunicare, emițătorul și receptorul să rămână tot timpul aceleași persoane?

2. Identificați emițătorul și receptorul din situațiile **1**, **2**; arătați în care dintre aceste situații este posibil ca rolurile să se inverseze.

MESAJUL

Cum a fost cu putință, totuși, ca Andrei să ajungă în posesia informației emse de Vlad? Răspunsul e din nou simplu și ne aduce în față o altă condiție necesară pentru situațiile de comunicare. Vlad a formulat o frază: *Vezi că pentru orele de evaluare avem și clima!* Evident, fraza aceasta este purtătorul (vehiculul) informației.

În orice situație de comunicare, vehiculul informației se numește *mesaj*.

EXERCIȚIU

Identificați mesajul / mesajele din situațiile **1**,**2**.

CODUL

Să presupunem însă acum că Vlad, mare iubitor de limbă engleză, îi spune lui Andrei (în loc de: *Vezi că pentru orele de evaluare avem și clima!*) următoarea propoziție:

— *Hey man, for the exams you must also learn the chapter about the climate!*

Să ne închipuim, de asemenea, că Andrei nu pricepe „o iotă" engleză, în ciuda celor șapte ani de studiu al acestei limbi. Ce constatăm? Există emițător, receptor și mesaj care vehiculează informație. Este aceeași informație ca aceea vehiculată de fraza din limba română. Totuși, nu avem comunicare! Și nu o avem deoarece mesajul emis de Vlad e formulat într-o limbă necunoscută de Andrei. Să generalizăm din nou: ***orice mesaj se construiește pe baza unui sistem de comunicare.*** Mai precis: nu există mesaj fără sistem de comunicare. Și acum, să-i dăm un nume:

Sistemul de comunicare pe baza căruia se construiesc mesajele se numește *cod*.

Adăugăm:

Codul trebuie să fie comun emițătorului și receptorului.

Scanned with OKEN Scanner

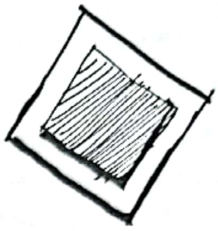
EXERCIȚIU

Precizați codul în care sunt formulate următoarele mesaje:

(a) – *Voulez-vous danser avec moi?;*

(b) Drum cu prioritate (indicator rutier);

(c) 2–1=1.



CANALUL DE TRANSMISIE

Putea Vlad să-i transmită lui Andrei informația despre materia de pregătit chiar mai înainte ca Andrei să fi intrat în clasă? În condiții normale nu putea, pentru că Vlad era în clasă, iar Andrei, pe terenul de sport al liceului. (Se putea comunica și în timpul orei, numai dacă cei doi aveau fie două telefoane mobile, fie două stații de emisie-recepție.)

Vedem de aici că un element – de obicei neluat în seamă – este, de asemenea, foarte important: ***canalul de comunicație.*** Dacă nu există un asemenea canal, nici posibilitatea de comunicare nu există. În cazul de față, canalul este aerul. Prin vibrațiile produse de vocea lui Vlad, aerul permite propagarea mesajului până la urechile lui Andrei. Este clar că, datorită canalului, mesajul devine accesibil unui anumit simț. Așadar:

În orice situație de comunicare, mesajul se propagă printr-un *canal fizic*.

EXERCIȚII

1. Prin care canal se propagă mesajul vehiculat de un film, o simfonie și, respectiv, un roman?

2. Cărui simț credeți că se adresează mesajele propagate prin alfabetul Braille (care este un alfabet special conceput pentru nevăzători)?

REFERENTUL

Mesajul transmis de Vlad era despre materia pentru orele de evaluare la geografie. Sunt subînțelese aici două lucruri:

1. informația vehiculată de un mesaj e întotdeauna informație despre ceva;

2. această informație e de folos numai dacă ea nu e contradictorie sau tautologică.

Să lămurim pe rând aceste două lucruri.

Primul are un înțeles foarte simplu. Acel „ceva" despre care ni se transmite informație trebuie să fie o parte a lumii: hrana, traficul rutier etc. Cu un termen general, vom spune că acel element din lume despre care un mesaj vehiculează informație este referentul mesajului:

În orice situație de comunicare, mesajul vehiculează informație despre un anumit *referent*.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, ni se spune mai sus că informația despre referent nu trebuie să fie nici contradictorie, nici tautologică. Veți vedea singuri ce este o ***informație contradictorie*** din următorul exemplu.

Să zicem că Vlad i-ar comunica lui Andrei altceva, și anume:

— *Vezi că pentru evaluare avem de pregătit și clima, dar profesoara a zis că n-o s-o avem!*

Judecați acum dacă lui Andrei îi poate fi de folos o asemenea informație! Evident nu, din simplul motiv că în prima propoziție a mesajului se spune ceva, iar în a doua se afirmă exact contrariul.

Dar să presupunem acum că Vlad îi dă lui Andrei următoarea informație:

— *Vezi că, în ce privește capitolul despre climă, ori îl avem de pregătit pentru evaluare, ori n-o să-l avem!*

De astă dată, informația nu este contradictorie. Totuși, nici ea nu îl ajută pe Andrei. Într-adevăr, sunt două posibilități: materia poate să fie sau să nu fie cerută de profesor, pentru orele de evaluare. Andrei știa dinainte acest lucru. Informația dată acum de Vlad este ***informație tautologică.***

Nici contradicțiile, nici tautologiile nu sunt de fapt informative. Dacă vrem să transmitem informație utilă celorlalți, trebuie să le evităm și pe unele, și pe celelalte.

De reținut existența următorilor șase factori: *emițător, receptor, mesaj, cod, canal de transmisie a mesajului și referent.*

EXERCIȚII

1. Care este referentul semnului de circulație „trecere de pietoni”?

2. Avem următoarea situație de comunicare:
Alexandra este la dentist, și doctorul, încercând să vadă unde este caria, atinge un punct dureros. Alexandra strigă: Au!
Identificați emițătorul, receptorul și referentul mesajului. Este în această situație emițătorul același cu referentul?

3. *Dan îl întreabă pe Mircea:*
— *Tu știi ce înseamnă „a scana”?*

Identificați referentul și codul acestei situații. Este referentul același cu un element al codului?

Scanned with OKEN Scanner

COMUNICAREA VERBALĂ

Cea mai importantă formă de comunicare este comunicarea între oameni. Se întâmplă așa din două motive principale. În primul rând, pentru că această formă de comunicare este expresia celei mai înalte inteligențe cunoscute pe pământ: inteligența omenească. Apoi, pentru că o asemenea formă de comunicare influențează chiar viața noastră, a oamenilor, a fiecăruia dintre noi. Ca atare, de aici înainte ne vom ocupa numai de comunicarea interumană.

EXERCIŢIU

Pentru a vă da seama că, într-adevăr, comunicarea ne influențează la fiecare pas viața, să examinăm următoarele situații:

(a) o ceartă cu prietenul / prietena;
(b) o împăcare cu prietenul / prietena;
(c) o mustrare din partea părinților.

Fiecare din aceste evenimente ne poate aduce bucurii sau neplăceri; fiecare ne poate face să ne schimbăm comportamentul.

CERINŢĂ

Precizați dacă, printre aceste evenimente, există vreunul care să *nu* implice *comunicarea între oameni.*

Există oare ceva specific comunicării umane? Altfel spus, o putem noi distinge de celelalte forme de comunicare existente?

Răspunsul este **da** și decurge din una dintre noțiunile deja învățate: **codul.**

Comunicarea umană se bazează pe un anumit fel de cod, adică pe un anumit sistem de comunicare.

Codul folosit în comunicarea dintre oameni se numește *limbă naturală.*

Limba română, spre exemplu, este o limbă naturală. Limba franceză, la fel. Japoneza, suedeza, araba sunt, de asemenea, limbi naturale. Orice limbă care s-a vorbit sau care se vorbește în prezent pe suprafața pământului este, prin urmare, o limbă naturală.

Scanned with OKEN Scanner

PRECIZARE

Adjectivul ***naturală*** nu e de prisos. El ne ajută să distingem două feluri de limbi omenești:

(a) cele *neinventate*, dar folosite de colectivitățile umane;

(b) cele *inventate* și folosite de oameni.

Limbile de la punctul **(a)** sunt tocmai limbile naturale. Nimeni nu și-a propus să inventeze, de exemplu, limba română. Limbile de la punctul **(b)** însă îi ajută pe oameni în comunicarea prin intermediul computerelor. Aceste din urmă limbi (sau, cum li se mai spune, *limbaje*) sunt *artificiale*. Un exemplu de limbă artificială este limbajul de programare Pascal.

Vom introduce acum un termen nou, care să ne ajute să deosebim comunicarea umană de celelalte forme de comunicare:

Comunicarea bazată pe limbile naturale se numește *comunicare verbală*.

EXERCIȚIU

Există papagali vorbitori. Ei pot pronunța cuvinte sau chiar scurte propoziții dintr-o limbă naturală.

- Dovedește oare acest lucru că o limbă naturală poate fi învățată și de animale?
- Cunoașteți vreo specie de animale capabilă să aibă *comunicare verbală* cu omul?
- Dacă răspunsul este negativ, cum vă explicați situația?

Folosiți în explicația pe care o dați următoarele expresii: ***inteligență animală / inteligență umană, limbă naturală, capabilă / incapabilă să folosească.***

Există și ***comunicare nonverbală.*** Comunicarea nonverbală este aceea în care nu se întrebuințează limba naturală. Comunicarea nonverbală poate avea loc fie între oameni, fie între animale.

Un exemplu de comunicare nonverbală între oameni este comunicarea prin semnele din limbajul surdomuților. Acest limbaj înlocuiește limba naturală, pe care surdomuții nu o pot folosi.

Un alt exemplu de comunicare nonverbală între oameni este comunicarea prin gesturi (pantomima). ***Pantomima*** a ajuns astăzi o formă de artă dramatică. Dar nici ea nu se bazează pe limbile naturale. Pe de altă parte, în lumea animalelor, orice formă de comunicare este nonverbală.

Scanned with OKEN Scanner

REGULI ALE COMUNICĂRII VERBALE

Actele de comunicare verbală au numai aparența că se produc la întâmplare. Există întotdeauna reguli care se găsesc în spatele lor. Aceste reguli sunt foarte generale, în sensul că privesc oricare formă de comunicare verbală. Vom încerca să le descoperim.

Regulile comunicării verbale sunt de două feluri: reguli privind ***emițătorul*** și reguli referitoare la ***receptor***. Acest lucru nu e surprinzător. Actele de comunicare nu se pot realiza în afara unei cooperări între partenerii de comunicare.

REGULI PRIVITOARE LA EMIȚĂTOR

Întâia regulă a ***emițătorului*** e neașteptat de simplă și poate fi formulată astfel:

Emițătorul trebuie să comunice în așa fel încât *să se facă înțeles*.

Această regulă pare... de la sine înțeleasă! De exemplu, dacă eu și prietenul meu știm și vorbim aceeași limbă, ar trebui să ne înțelegem.

Cu toate acestea nu se întâmplă mereu așa. E necesar să ne întrebăm în continuare: ce trebuie de fapt să facă emițătorul pentru a fi înțeles?

Iată mai jos răspunsul:

Pentru a se face înțeles, emițătorul trebuie:

- ▶ să știe *el însuși ce vrea să comunice;*
- ▶ să aplice *regulile de exprimare corectă.*

Prima dintre aceste două reguli pare și ea aproape inutilă: probabil că toată lumea o știe.

Există, totuși, o explicație pentru această situație oarecum ciudată. Explicația e următoarea: regula e cunoscută și, totuși, frecvent încălcată, deoarece nu se pot da îndrumări exacte despre felul cum poate fi respectată.

Într-adevăr, nu se pot face decât câteva recomandări elementare, și anume:

Problema e însă, din nou, că nu toată lumea aplică regulile de exprimare corectă, atunci când comunică!

- ▶ **vorbiți doar atunci când știți despre ce se vorbește;**
- ▶ **vorbiți/scrieți atunci când credeți că știți ceva ce nu s-a spus/scris înainte – iar acel ceva e important;**
- ▶ **vorbiți/scrieți atunci când vreți să aflați ceva. Întrebați!**

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIŢIU

Cunoaşteţi vreo zicală care să ironizeze tocmai nesocotirea primei reguli a emiţătorului?

Să trecem acum la un scurt comentariu al celei de-a doua reguli. Ea ne spune că:

Pentru a se face înţeles, emiţătorul trebuie, în plus, *să aplice regulile de exprimare corectă.*

Iată un exemplu posibil oricând în comunicarea orală spontană şi neîngrijită:

— *De ce eşti aşa de supărată?*
— *Pentru că prietenii nu mai vine la petrecerea de mâine seară.*

În această situaţie de comunicare, regula acordului dintre subiect şi predicat nu e respectată. Cu toate acestea, cel care se exprimă greşit se face înţeles.

În ciuda acestui exemplu (şi a multor altora ca el), *vom păstra* regula a doua, pentru că e o regulă importantă. Avem un motiv foarte simplu pentru a proceda în acest fel. Cel care nu cunoaşte (sau nu ţine seama de) regulile de exprimare corectă riscă să se facă de ruşine. Exprimarea corectă este un semn de educaţie şi civilizaţie, iar cel care trece prin şcoală nu o poate neglija.

Ce înseamnă însă a respecta regulile de exprimare corectă?
În mod concret, aceasta înseamnă:

- să respectăm *regulile de pronunţare / scriere corectă*;
- să folosim *formele flexionare corecte* ale cuvintelor;
- să utilizăm corect *sensul cuvintelor / expresiilor* şi să *nu* utilizăm cuvinte al căror sens nu-l cunoaştem încă;
- să respectăm *regulile de construcţie a propoziţiilor şi a frazelor.*

În capitolele următoare, vom vedea cum pot fi îndeplinite aceste cerinţe în raport cu ambele forme ale comunicării verbale: orală şi scrisă.

Ne vom îndrepta însă acum atenţia către ***receptor.***

Scanned with OKEN Scanner

REGULI PRIVIND RECEPTORUL

O primă regulă privind *receptorul* este următoarea:

Receptorul trebuie să fie atent la ceea ce îi comunică *emițătorul*.

Această exigență minimală are consecințe negative importante dacă nu este respectată. Pot exista variate efecte ale încălcării ei. Astfel:

- comunicarea se blochează temporar sau definitiv sau
- se pot naște mesaje noi, cu înțelesuri pe care nici unul dintre parteneri nu le-a avut în vedere.

EXERCIŢIU

Iată un schimb de replici din schița **O lacună** de I. L. Caragiale:

— Dar când vine, mă-nțelegi, un caz ca acesta, ca să nu mai aibă cineva siguranța vieții în țara lui...
— Tal, strigă Mache, bătând în masă...
— Când orice asasin...
— Tal, tal! strigă Mache, bătând foarte tare în masă.

Explicați ce se întâmplă aici, din punctul de vedere al regulii receptorului.

O altă regulă privește codul și relația lui cu receptorul. În paragraful precedent s-a văzut că partenerii de comunicare trebuie să aibă cod comun, altfel spus, să vorbească aceeași limbă.

Trebuie acum adăugată o condiție mai precisă:

Receptorul și emițătorul trebuie să înțeleagă aceleași lucruri prin cuvintele pe care le folosesc.

Această condiție privește un anumit aspect al codului: ***sensul cuvintelor.*** Dacă interlocutorii nu înțeleg printr-un cuvânt același lucru, ei riscă să nu se înțeleagă.

Există posibilitatea ca partenerii de comunicare să nu înțeleagă în același fel un anumit cuvânt. Ea e vizibilă în cazul unei categorii de neologisme foarte recente, intrate în limba română, din engleză. Neologismele provenite din engleză se numesc ***anglicisme.***

Anglicismele din categoria amintită au drept particularitate faptul că *sunt identice sau foarte asemănătoare cu formele cuvintelor românești, dar diferă ca sens.*

Ca să înțelegem mai bine problema, să o examinăm rezolvând un exercițiu.

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIŢIU

Construiţi propoziţii cu următoarele cuvinte:

- **a agrea**
- **a aplica**
- **a promova**
- **determinat** (adjectiv).

Comparaţi acum sensurile din propoziţiile voastre cu sensurile aceloraşi cuvinte din următoarele propoziţii:

- *Nici o bancă **nu a agreat** această propunere.*
- *Te îndemn **să aplici** şi tu această bursă.*
- *MTV **nu promovează** totdeauna cele mai bune producţii muzicale.*
- *Suntem **determinaţi** să continuăm această afacere.*

Din context, se vede că sensurile cuvintelor sunt diferite de sensurile propoziţiilor voastre: ***nu a agreat*** înseamnă „nu a fost de acord cu", ***să aplici*** înseamnă „să candidezi pentru" („să soliciţi"), ***nu promovează*** înseamnă „nu face reclamă la", iar ***determinaţi*** înseamnă „hotărâţi". Toate aceste cuvinte se găsesc (sub o formă nu mult diferită) şi în engleză, unde au chiar sensurile din propoziţiile de mai sus.

Problema, prin urmare, e aceasta: un vorbitor cultivat, dar necunoscător de limbă engleză poate fi derutat, auzind cuvinte familiare, însă utilizate în contexte neobişnuite pentru el. Iar pericolul utilizării de anglicisme e acela că produc un fel de „păsărească", accesibilă doar cunoscătorilor. Fireşte, limba este proprietatea fiecăruia dintre noi şi, între anumite limite, ne exprimăm cum considerăm noi că este mai bine. În acelaşi timp însă, limba este şi proprietatea tuturor. Şi pentru că face neclară comunicarea, folosirea acestei categorii de anglicisme este nerecomandabilă.

EXERCIŢIU

Citiţi scena IV din actul I al piesei **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale.

Cărui fapt se datorează dificultatea celor doi de a înţelege articolul de ziar pe care îl citesc?

Scanned with OKEN Scanner

REZUMAT

SITUAŢIA DE COMUNICARE

Orice situație în care este prezentă informație este *o situație de comunicare*.

ELEMENTELE CONSTITUTIVE ALE SITUAȚIEI DE COMUNICARE

Elementele constitutive ale situației de comunicare sunt: *emițătorul, receptorul, mesajul, codul, canalul* și *referentul*.

EMIȚĂTORUL – Sursa de informație prezentă într-o situație de comunicare se numește *emițător*.

RECEPTORUL – Beneficiarul informației într-o situație de comunicare se numește *receptor*.

MESAJUL – În orice situație de comunicare, vehiculul informației se numește *mesaj*.

CODUL – Sistemul de comunicare pe baza căruia se construiesc mesajele se numește *cod*. Codul trebuie să fie comun emițătorului și receptorului.

CANALUL DE TRANSMISIE – În orice situație de comunicare, mesajul se propagă printr-un *canal fizic*.

REFERENTUL – În orice situație de comunicare, mesajul vehiculează informație despre un anumit *referent*.

COMUNICAREA VERBALĂ

Comunicarea bazată pe limbile naturale se numește *comunicare verbală*.

Codul principal folosit în comunicarea dintre oameni se numește *limbă naturală*.

REGULI ALE COMUNICĂRII VERBALE

REGULI ALE EMIȚĂTORULUI

1. Emițătorul trebuie să comunice în așa fel încât *să se facă înțeles*.

2. Pentru a se face înțeles, emițătorul trebuie:
- să știe *el însuși ce vrea să comunice*;
- să aplice *regulile de exprimare corectă*.

REGULI ALE RECEPTORULUI

1. Receptorul trebuie să fie atent la ceea ce îi comunică emițătorul.

2. Receptorul și emițătorul trebuie să înțeleagă aceleași lucruri prin cuvintele pe care le folosesc.

Scanned with OKEN Scanner

TEST

Dialogul alăturat are loc într-o instituție, între un funcționar și un cetățean oarecare. Pentru înțelegerea unor aspecte ale fragmentului, este important de știut că orice act depus de o persoană într-o instituție primește un număr de înregistrare:

— *Am dat o petiţiune...Vreau să ştiu ce s-a făcut. Să-mi daţi un număr.*
— *Nu ţi s-a dat un număr când ai dat petiţia?*
— *Nu.*
— *De ce n-ai cerut?*
— *N-am dat-o eu.*
— *Da' cine?*
— *A trimis-o prin cineva.*
— *Când? În ce zi?*
— *Acu vreo două luni...*
— *Cum te cheamă pe d-ta?*
— *Nae Ionescu.*
— *Ce cereai în petiţie?*
— *Eu nu ceream nimic.*
— *Cum?*
— *Nu era petiţia mea.*
— *Da' a cui?*
— *A unui prieten.*
— *Care prieten?*
— *Unul, Ghiţă Vasilescu.*
— *Ce cerea în ea?*
— *El nu cerea nimic.*
— *Cum, nu cerea nimic?*
— *Nu cerea nimic; nu era petiţia lui.*
— *Da' a cui?*
— *A unei mătuşi a lui...Ştia că vin la Bucureşti şi mi-a dat-o s-o aduc eu.*

(I.L. Caragiale, **Petiţiune...**)

CERINŢE

1. Precizați dacă această situație are toate elementele constitutive unei situații de comunicare.

2. Precizați dacă ea este o situație de comunicare verbală sau nonverbală.

3. Precizați dacă fiecare din partenerii de comunicare știe ce vrea să spună atunci când preia cuvântul. În cazul în care descoperiți vreo situație în care acest lucru nu se întâmplă, indicați replica și motivați-vă răspunsul.

4. Precizați dacă fiecare partener de comunicare devine atent în momentul în care celălalt preia cuvântul.

5. Indicați referentul următoarei perechi de mesaje:

— *Care prieten?*
— *Unul, Ghiţă Vasilescu.*

6. Indicați un exemplu de informație contradictorie oferită de unul dintre interlocutori.

7. Alegeți răspunsul care vi se pare potrivit.

În acest fragment, cei doi nu se înțeleg pentru că:

- Nu au cod comun.
- Nici unul nu e atent la ce spune celălalt.
- Unul dintre interlocutori are momente când nu știe ce vrea să spună și emite mesaje contradictorii.
- Folosesc atât de rău limba română, încât mesajele nu se pot pricepe.

8. Reconstruiți dialogul de mai sus începând cu perechea de replici.

— *Ce cereai în petiţie?*
— *Eu nu ceream nimic.*

Scopul acestei reformulări este acela de a se obține mult mai repede informația de care avea nevoie funcționarul, și anume răspunsul:

— *A unei mătuşi a lui...Ştia că vin la Bucureşti şi mi-a dat-o s-o aduc eu.*

Scanned with OKEN Scanner

FORMELE COMUNICĂRII VERBALE (I)

COMUNICAREA ORALĂ

Există, așa cum bine se știe, două forme de **comunicare verbală:** ***orală*** și ***prin scris***. Pentru că de-acum aveți suficiente cunoștințe, nu vom propune definițiile celor două feluri de comunicare. Vă îndemnăm să le formulați singuri, cu ajutorul exercițiului de mai jos.

EXERCIŢIU

Ați învățat ce este canalul de transmisie a informației.

Folosindu-vă de această noțiune, explicați în ce constă deosebirea dintre comunicarea orală și cea prin scris. Dați câte un exemplu de comunicare orală și, respectiv, scrisă.

Ne vom ocupa mai întâi de comunicarea orală. Comunicarea orală mai poate fi denumită ***limbă vorbită.***

COMUNICAREA ORALĂ SPECIFICUL EI

Prin specificul comunicării orale vom înțelege ansamblul de trăsături care ne ajută să identificăm acest tip de comunicare.

Vom distinge trei feluri de **trăsături specifice ale comunicării orale:**

- **trăsături nonlingvistice;**
- **trăsături paralingvistice;**
- **trăsături lingvistice.**

TRĂSĂTURI NONLINGVISTICE ALE COMUNICĂRII ORALE

Trăsăturile nonlingvistice sunt acele elemente specifice comunicării orale care nu au legătură cu limba (cu codul). Ele se referă la:

- **sursa mesajului oral;**
- **canalul de transmisie a acestuia și la simțul căruia un mesaj oral se adresează;**
- **elementele însoțitoare ale mesajului oral;**
- **tendințele participanților.**

Scanned with OKEN Scanner

SURSA MESAJULUI ORAL

Orice act de comunicare orală se bazează pe vocea omenească.

CANALUL DE TRANSMISIE ŞI RECEPTARE A MESAJULUI ORAL

Când ați descoperit singuri prin ce canal se realizează comunicarea orală, ați descoperit, în același timp, o trăsătură nonlingvistică importantă a comunicării orale. Ea se referă, în același timp, la canalul de transmisie a mesajului oral și la simțul căruia un mesaj oral se adresează.

Mesajul oral se propagă prin canale (naturale sau artificiale) ***accesibile simțului auditiv al receptorului.***

Din această trăsătură, urmează că recepționarea unui mesaj oral depinde de buna funcționare a canalului, dar și de starea simțului auditiv al participanților la dialog.

Un loc în care e mult zgomot nu încurajează conversația. Pe de altă parte, persoanele cu deficiențe de auz participă greu la un dialog.

EXERCIŢIU

În următoarele acte de comunicare orală:

- o conversație în clasă;
- o conversație la telefon;
- o emisiune de radio;

Canalul este natural sau artificial?

ELEMENTELE ÎNSOȚITOARE ALE MESAJULUI ORAL

Exceptând cazul conversațiilor telefonice, protagoniștii comunicării orale se găsesc față în față. Prin urmare, ei se pot vedea. Aceasta înseamnă că ei pot folosi și alte elemente de comunicare, în afară de limbă. Elementele în cauză intră în categora celor nonverbale și sunt: **mimica, gesturile, poziția corpului.** Ele însoțesc mesajul verbal, îl completează. Uneori în mod esențial.

MIMICA

Mimica este expresia feței. Ea joacă un rol important în comunicarea orală pentru că, de regulă, se asociază conținutului comunicării. De pildă, când un copil face un lucru interzis, iar părinții află, dojana sau pedeapsa este anticipată de o figură încruntată sau mai serioasă. Firește însă, mimica se poate schimba chiar și în cursul convorbirii, ca urmare a celor aflate.

Scanned with OKEN Scanner

Mimica partenerului ne ajută mult să ne orientăm în felul în care începem sau purtăm o discuție. Aceasta este situația normală. Mai puțin obișnuite sunt expresia facială imobilă și mobilitatea facială exagerată. Într-adevăr, o mimică imobilă este un factor de descumpănire și chiar de intimidare a interlocutorului. Despre oamenii fără reacții faciale se spune adesea că nu se știe ce gândesc – și lucrul acesta e adevărat.

Pe de altă parte, prea multă mișcare a mușchilor feței în cursul unei conversații produce efecte ridicole: sprâncene în continuă mișcare, orbite mărite și micșorate, frunte încrețită și descrețită, toate acestea devin, în cele din urmă, un spectacol prin ele însele.

EXERCIȚIU

Să presupunem că trei persoane stau de vorbă. La un moment dat, una dintre ele spune ceva și face un semn cu ochiul celei de-a doua, în așa fel încât cea de-a treia nu îl poate remarca. Cum poate fi înțeles acest semn? (Pentru a fi cât mai exacți, construiți un dialog cu această situație, descriind semnul cu ochiul prin intermediul naratorului care asistă la discuția celor trei.)

Ce mimică ar trebui să adoptăm de obicei? După unele păreri, cu cât un om are o mină mai morocănoasă și mai neprietenoasă, cu atât dă dovadă de mai multă seriozitate. Aceștia sunt oamenii pe care „te poți baza", se spune. Bineînțeles, acest lucru e fals. Realitatea este că un zâmbet e întotdeauna binevenit, chiar și atunci când în jur se văd numai fețe „serioase". Să încercăm, așadar, să păstrăm musculatura feței cât mai relaxată. Și să schițăm un zâmbet.

Și încă ceva. O mimică normală, păstrată în timpul unei conversații în contradictoriu, s-ar putea să detensioneze în mod neașteptat atmosfera. În orice caz, acela care nu împrumută mina schimonosită de furie a partenerului său are multe șanse să rămână și cu mintea mai limpede.

GESTURILE

Gesturile acompaniază și ele vorbirea. Gesticulația în vorbire este, până la un punct, ceva normal. Ea este expresia energiei pe care o degajă vorbirea.

Felul în care ne manifestăm prin gesturi în vorbire exprimă, de asemenea, ceva din felul nostru de a fi. Gesticulația poate fi elegantă sau agresivă, poate fi echilibrată sau, dimpotrivă, mult prea energică.

Problema delicată este aceeași ca și în cazul mimicii: dacă este necontrolată, gesticulația poate deveni un șablon. Altfel spus, gesturile își pot câștiga propriul lor ritm, care devine independent de vorbire. Într-o asemenea împrejurare, gesturile nu nu numai că însoțesc vorbirea, ele ajung chiar să lucreze împotriva ei. Ca și în cazul mimicii, efectele sunt penibile.

Scanned with OKEN Scanner

Sfatul, aşadar, este ca, atunci când cineva este prea avântat într-o discuţie, să-şi mai aducă aminte şi de mâini!

Cazuri celebre de gesticulaţie excesivă sunt Adolf Hitler şi Nicolae Ceauşescu. În discursuri, ei gesticulau enorm. Astfel, dacă filmelor-document în care apar cei doi li se elimină sonorul, totul devine asemănător cu o reprezentaţie de pantomimă. De altfel, marele artist Charlie Chaplin a şi sesizat această caracteristică a lui Hitler şi a ridiculizat-o în celebra sa comedie **Dictatorul.**

POZIŢIA CORPULUI

Poziţia corpului este ultimul element nonverbal cu rol în comunicarea orală. Posibilităţile de a exprima, prin poziţia corpului, ceva ce se adaugă mesajului oral sunt însă mai limitate.

Poziţia corpului spune ceva despre felul în care suntem educaţi să ne arătăm în public. Aceasta este în mod special adevărat atunci când stăm aşezaţi. Stând pe un scaun, fotoliu sau sofa, nu e recomandat să ne întindem picioarele, să ne lăsăm mâinile să atârne peste braţul fotoliului sau să ne adâncim prea mult în el. La masă, nici capul nici bărbia nu se sprijină în mâini, iar coatele nu se ţin pe masă. Respectând aceste recomandări, obţinem ceea ce se cheamă o poziţie normală. Numai poziţiile necuviincioase ies în evidenţă.

Concluzia elementară care se poate trage din observaţiile de mai sus este evidentă:

Elementele nonverbale au un rol însemnat în realizarea comunicării orale.

TRĂSĂTURILE PARALINGVISTICE ALE COMUNICĂRII ORALE

Faptul că sursa mesajului în comunicarea orală este vocea omenească are o ultimă urmare importantă asupra specificului acestui tip de comunicare. Emiţătorul se poate folosi de proprietăţile vocii sale, pentru a complini mesajul. Cu alte cuvinte, el poate rosti mai apăsat un anumit cuvânt, poate lungi rostirea anumitor vocale sau consoane sau poate folosi o anumită intonaţie. Evident, toate acestea sunt destinate a exprima diverse atitudini.

În termeni ştiinţifici, aceste elemente sunt: **accentul, intonaţia şi pauzele intenţionate.** Ele se numesc **elemente paraverbale** sau **prozodice** şi contribuie la constituirea de ansamblu a mesajului oral.

Scanned with OKEN Scanner

TRANSFORMAREA PAUZELOR ÎN ELEMENTE DE MESAJ

Tăcerile sunt de obicei elementele de demarcație ale unui dialog. Dialogul începe când sunt auzite voci omenești și încetează atunci când se instalează tăcerea.

Uneori însă, tăcerile pot fi intenționate. În această situație, ele se cuprind în mesajul însuși, tocmai pentru că și ele ajung să spună ceva.

Iată un fragment de conversație din schița **Amicul X...** de I. L. Caragiale, în care tăcerea devine semnificativă:

— *Era și Barbu.*
— *D. Delavrancea?*
— *Da...și Nicu...*
— *D. Filipescu?*
— *Ei, da! și Costică.*
— *!...*
— *Costică Arion.*

Barbu Delavrancea, Nicu Filipescu și Constantin Arion erau, în epocă, mari personalități politice. Amicul X se referă la ele, folosind numele mic. El dă astfel de înțeles partenerului său de discuție că este prieten cu toți (deși nu era).

Semnul de exclamație din penultimul aliniat exprimă „copleșitoarea" admirație a interlocutorului față de iscusința amicului X în a-și face relații atât de sus-puse.

EXERCIȚIU

Folosind dialogul, construiți trei situații de comunicare diferite în care tăcerile participanților la dialog sunt intenționate și semnificative. Nu este obligatoriu ca tăcerea să fie consemnată chiar în dialog. O puteți semnala printr-o precizare pe care o face povestitorul, ca de exemplu:

— *Și zici că te-ai lăsat de fumat?*
Celălalt păru că nu a auzit întrebarea.

ACCENTUĂRI ȘI INTONAȚII INTENȚIONATE

Rostirea cuvintelor cu un anumit accent sau intonație poate fi rezultatul unei acțiuni intenționate, ca în următorul exemplu:

— *Ai văzut casa Ioanei?*
— *Da.*
— *Și cum e?*
— *Maaare!*

Comentați singuri ce se petrece în ultima replică a exemplului anterior; în acest sens, răspundeți la următoarele întrebări:

- În ce constă deformarea?
- De ce credeți că a prelungit emițătorul pronunțarea vocalei a?
- Ce atitudine a emițătorului este exprimată prin această pronunțare?

EXERCIȚIU

Construiți un dialog în care să folosiți cuvântul „minunat". Citiți-l cu o intonație care să exprime entuziasmul emițătorului, atunci când folosește acest cuvânt.

Scanned with OKEN Scanner

TRĂSĂTURILE LINGVISTICE ALE COMUNICĂRII ORALE (I)

Vom arăta acum care sunt elementele de limbă specifice comunicării orale. Aceste elemente sunt de două feluri: unele sunt greșeli (sau, dacă nu sunt greșeli, sunt, totuși, nerecomandate) și trebuie deci evitate. Celelalte nu sunt greșeli. Vom începe cu ultimele.

TRĂSĂTURI ADMISE DE NORMELE DE EXPRIMARE CORECTĂ

Elementele specifice ale oralității, care nu sunt greșeli, pot fi **fonetice, morfologice, sintactice** și **lexicale.**

Ne vom ocupa numai de **trăsăturile fonetice** și **sintactice.**

TRĂSĂTURI FONETICE

Vom comenta principala trăsătură fonetică a limbii vorbite: **deformarea cuvintelor.**

În comunicarea orală, cuvintele nu își păstrează totdeauna forma pe care le-o știm din scris. Iată care sunt formele reale ale câtorva cuvinte cunoscute, așa cum au fost ele înregistrate și transcrise dintr-o conversație obișnuită:

— Ce ieș tu să-n săruz mâna? zâc, dă un să te cunosc ieu, zâg, n-am vorbi, nu te-am văzut...

EXERCIȚIU

Găsiți cuvintele deformate din textul de mai sus și indicați pentru fiecare cuvânt forma cunoscută din scris.

Care parte a cuvântului vi se pare mai des supusă deformării și în ce constă deformarea?

Deformările de acest fel sunt foarte frecvente și sunt provocate în special de ritmul vorbirii. Emițătorul nu are, așadar, nici o intenție specială de a modifica forma cuvintelor.

TRĂSĂTURI SINTACTICE

Dintre numeroasele particularități sintactice ale comunicării orale, se pot reține: **elipsa** și **tautologia.**

Scanned with OKEN Scanner

Elipsa

În comunicarea orală sunt preferate *construcțiile eliptice.*

În comunicarea orală, este cu putință ca partenerii să facă schimb de mesaje fără a construi propoziții întregi. Iată un exemplu:

Domnul: — La câte vine domnu' Costică seara la masă?
Feciorul: — Care d. Costică?
Domnul : — Stăpânu-tău.
Feciorul: — Care stăpân, domnule?
Domnul : — Al tău... d. Costică.
Feciorul: — Pe stăpânu-meu nu-l cheamă domnu' Costică; e propitar...
Domnul : — Ei! și dacă-i propitar?
Feciorul: — Îl chiamă d. Popescu.
Domnul : — Si mai cum?
Feciorul: — Cum, mai cum?
(I. L. Caragiale, **Căldură mare**)

În prima replică a feciorului: *Care d. Costică?*, întrebarea este redusă la strictul necesar. Propoziția întreagă arată astfel: *Despre care d. Costică vorbiți, domnule?*

Ce se întâmplă, prin urmare, în astfel de mesaje „trunchiate"? Emițătorul suprimă din mesaj ceea ce consideră că este inutil.

Dar, atenție!

Ceea ce consideră el inutil este, de fapt, o secvență constitutivă a propoziției care se subînțelege oricum. Această secvență este, prin urmare, atât de importantă, încât îl scutește pe emițător de efortul de a o mai formula.

Suprimarea dintr-un enunț a unuia sau a mai multor constituenți, din motive de economie de exprimare, creează o elipsă. Enunțurile de acest fel se numesc *enunțuri eliptice.*

Din definiția dată se desprinde și explicația enunțurilor eliptice: emițătorul dorește să facă economie de exprimare.

Putem replica totuși: nimeni nu-i impune să se grăbească! Aceasta este adevărat. Și atunci înseamnă că elipsele sunt expresia unei tendințe mai răspândite în acțiunile omenești: orice faci, să faci cu cât mai puțin efort.

Există o singură regulă care guvernează elipsa: să te faci înțeles, atunci când o folosești.

EXERCIȚII

1. Identificați toate enunțurile eliptice din fragmentul de mai sus. Pentru fiecare enunț eliptic, dați corespondentul noneliptic.

2. Construiți un dialog de cinci-șapte replici, în care cel puțin două să fie replici eliptice.

Scanned with OKEN Scanner

Tautologia

Tautologia este o formă specială de repetiție care constă în folosirea aceluiași cuvânt (sau a formelor aceluiași cuvânt) într-o structură sintactică dată:

- ***De dormit, aș mai fi dormit,*** *dar trebuia să plec devreme.*
- ***Fierul, că e fier,*** *și tot nu rezistă la asemenea frecări.*
- *Apoi, când am zis că* ***fac, fac!***
- ***Prostul, tot prost:*** *nu se-nvoia cu nici un preț!*
- ***Prietenia e prietenie și afacerile sunt afaceri.*** *Să nu le amestecăm!*

S-ar spune că aceste formulări nu aduc nimic nou în comunicare. Firește, ***fierul e fier, prostul e prost*** ș.a.m.d. De fapt, de aici provine și numele acestor construcții repetitive. În logică, tautologiile sunt adevăruri fără conținut; de pildă, *Ion este Ion* este o tautologie, dar *Ion e blond* nu e o tautologie, pentru că aduce o informație despre Ion.

Tautologiile și informația tautologică nu sunt unul și același lucru. Tautologiile sunt construcții sintactice folosite în realizarea mesajului. Informația tautologică însă este acea informație corectă și inutilă vehiculată de un mesaj.

Iată două exemple care ne ajută să facem diferența:

Tautologiile din limbă seamănă cu acelea din logică. Asemănarea este însă de suprafață. În limbă, o tautologie exprimă informație. Spunând într-o împrejurare dată propoziția:

Prostul, tot prost: *nu se-nvoia cu nici un preț!*

se adaugă informație, deoarece tautologia servește explicării unei atitudini.

1. Mesaj și informație tautologice:

> *O soțietate fără prințipuri va să zică că nu le are.*
>
> I. L. Caragiale, **O scrisoare pierdută**

2. Tautologie folosită în realizarea unui mesaj netautologic:

> *Himalaya e Himalaya, domnule, nu te duci acolo pregătit ca pentru munții Măcinului!*

COMUNICAREA

REZUMAT

Vorbirea se caracterizează printr-o sumă de trăsături care nu sunt respinse de normele de exprimare corectă. Aceste **trăsături** sunt **fonetice** și **sintactice.**

TRĂSĂTURI FONETICE

- **Deformarea neintenționată a cuvintelor**

TRĂSĂTURI SINTACTICE

- **Elipsa**
- **Tautologia**

Scanned with OKEN Scanner

COMUNICAREA

TEST

În textul următor se negociază vânzarea unei parcele de pământ. Cel care vrea să vândă e bolnav și trebuie să facă rost de bani, ca să plătească doctorul:

— *Dau jumătate din lot, zise Vasile Boțoghină încet...*
— *Aha! făcu Tudor Bălosu nepăsător. E bine să se caute omul. Pământul poți să-l pui la loc, dar viața... Mă Boțoghină, tu știi că am venit la tine și anul trecut. Mă gândeam să vând toate oile, să mai pun ceva și să cumpăr două vaci tinere, de lapte. Ti-am spus de atunci că ți-aș fi cumpărat un pogon, două, pentru trifoiște, alea de pe lângă pădure și gârlă. Acum e altă socoteală. Ei, cu cât dai pogonul?*
Victor Bălosu se uită uimit la tatăl său când îl auzi spunând că nu-l interesează pământul de lângă gârlă. Tocmai că despre acele pogoane vorbiseră amândoi cu câtva timp mai înainte.
— *Păi cu cât să-l dau?! Atât e prețul! Șapte mii!*
— *Aha, îngână celălalt. De unde e prețul ăsta?*
— *Cum de unde e? Ăsta e prețul pământului!*
Tudor Bălosu se uită nepăsător prin vârful salcâmilor.
— *Bine Boțoghină, zise el după un timp. Încolo ce mai faci? Ai terminat de sapă?*
— *Mai am nițel...*
— *Aha! Bine, mă! îngână Tudor Bălosu ridicându-se. Ce faci după prânz? Vii devale? Vin pe-acolo, să mai stăm de vorbă...*
— *Asculță, nea Tudore, vreai să cumperi pământ? întrebă Boțoghină nemulțumit.*
— *Păi nu-ți spusei? răspunse Bălosu din mers, fără să se întoarcă, îndreptându-se agale și nepăsător spre poarta de la drum.*

M. Preda, **Morometii**

CERINȚE

1. (a) Precizați dacă, în calitate de posibil cumpărător al pământului lui Boțoghină, Bălosu se află într-o situație avantajoasă. Poate el obține un preț mai bun?

(b) Alegeți varianta care definește cel mai bine atitudinea lui Bălosu în această negociere:

- Bălosu este evident interesat de afacere. Vrea să cumpere cu orice preț.
- Bălosu este interesat de afacere, dar știe că Boțoghină e obligat să vândă și de aceea se preface că vrea doar să se informeze.
- Bălosu e curios și nehotărât și nu vrea decât să se informeze.

(c) Indicați și comentați elementele lingvistice, paralingvistice și nonlingvistice prin care se poate susține alegerea făcută la punctul **(b)**.

(d) Ce așteaptă Boțoghină din această conversație? Primește el ce a dorit?

(e) Pe baza răspunsului de la punctul **(d)**, precizați dacă tactica folosită de Bălosu este potrivită cu situația.

(f) Precizați dacă în text există vreo construcție eliptică.

(g) Completați observația lui Bălosu: *Pământul poți să-l pui la loc, dar viața...*, cu o construcție tautologică potrivită contextului.

2. Pornind de la precizarea lui Boțoghină: — *Dau jumătate din lot*, construiți o altă variantă a acestui dialog, din care să rezulte că Bălosu este hotărât să cumpere pământul.

Scanned with OKEN Scanner

TRĂSĂTURI LINGVISTICE ALE COMUNICĂRII ORALE (II). GREȘELI

Vorbirea are și trăsături specifice care sunt respinse de norma literară. Ele sunt fie **forme** sau **expresii nerecomandate,** fie **greșeli.**

Greșelile din vorbire au mai multe **cauze:**

- unele provin din **lipsa de atenție;**
- altele sunt pricinuite de faptul că **nu ne mai amintim exact ce am spus** – și atunci **propoziția se continuă, mai mult sau mai puțin, la întâmplare;**
- mai facem greșeli și **din cauza emoțiilor** sau **a grabei.**

Însă cele mai răspândite greșeli provin din **necunoașterea regulilor limbii.** Pe acestea le vom comenta cu deosebire în cele ce urmează.

Ca și celelalte trăsături lingvistice, erorile din limba vorbită pot fi de natură **fonetică, morfologică, sintactică** și **lexicală.**

GREȘELI DE NATURĂ FONETICĂ

Greșelile fonetice apar pentru că:

- **se adaugă sunete acolo unde nu e nevoie;**
- **se elimină sunete acolo unde nu e nevoie;**
- **se înlocuiesc sunete cu alte sunete;**
- **se inversează ordinea unor sunete în cuvânt;**
- **se alătură sunete în așa fel încât se produc efecte sonore neplăcute (cacofonia);**
- **se umplu pauzele;**
- **se accentuează incorect silabele unui cuvânt.**

SUNETE ELIMINATE

1. O tendință greșită a limbii vorbite este **reducerea hiatului.** Hiatul constă în vecinătatea imediată a două vocale care aparțin unor silabe diferite:

co-operare, și-ință, alco-ol, ca-isă, fi-ință, aspectu-os.

Reducerea hiatului înseamnă suprimarea unuia dintre sunetele care îl formează:

***coperare[1], *ștință, *alcol, *fință, *aspectos.**

Tot un caz de reducere a hiatului (izolat însă doar la pronunțarea cuvântului **caisă**) este transformarea uneia dintre vocale în semivocală.

Pe această cale, substantivul **caisă** devine bisilabic, cu **-i-** semivocalic, parte a diftongului **-ai.** Drept urmare, substantivul este acum incorect accentuat pe prima silabă: ***càisă.**

1. De aici înainte, vom marca formele incorecte printr-un asterisc.

Scanned with OKEN Scanner

2. Alegeți varianta de pronunțare corectă:

eu / ieu, ea / ia, ei / iei, iele / ele, ieram / eram, erai / ierai.

Unii elevi sunt învățați să pronunțe pronumele personale **eu, ea, ei, ele** (și chiar formele de imperfect ale verbului **a fi – eram, erai** etc.) întocmai cum le vedem scrise. Aceasta este o greșeală. Formele respective *se scriu* într-adevăr cu **e**, însă de pronunțat *se pronunță cu un* **i** pe care norma ortoepică *îl acceptă*. Vom pronunța, așadar, normal (și corect): **ieu, ia, iei, iele, ieram** etc.

3. Participiul **văzut** este pronunțat uneori fără vocala **u**: ***văst.** Eliminarea lui **u** este din nou o greșeală.

4. Alegeți varianta de pronunțare corectă:

propietar / proprietar, propietate / proprietate, a împroprietări / a împropietări, propriu / propiu.

Cuvintele din familia lexicală a cuvântului **proprietar** sunt de multe ori „simplificate" prin eliminarea celui de-al doilea **r**; de aici rostirile incorecte:

* **propietar**, * **propietate**
(în loc de **proprietar, proprietate**);
* **a împropietări**
(în loc de **a împroprietări**).

Firește, este corect **propriu**, și nu ***propiu.**

SUNETE ADĂUGATE

1. Alegeți varianta de pronunțare corectă:

ieră / eră, epocă / iepocă, ielan / elan, ierou / erou, exclus /iexclus, erotic / ierotic.

Dacă e, într-adevăr, greșit *să pronunțăm* ***eu** (în loc de **ieu**), trebuie spus că tot greșit este să pronunțăm ***ieră, *iepocă, *ielan, *ierou, *iexclus, *ierotic.** Greșeala, de astă dată, constă în adăugarea unui **i**, acolo unde norma ortoepică ne cere să pronunțăm cu **e: eră, epocă, elan, erou, exclus, erotic.** Putem face deosebirea între această regulă de pronunțare și regula de rostire a pronumelor personale ținând minte următoarele:

Neologismele care încep *în scris* cu e, se pronunță tot cu e. Ceea ce *se scrie* cu e și *nu* este neologism se pronunță cu i.

2. Alegeți forma corectă:

indentic / identic, indentitate / identitate, itinerar / intinerar.

Sunt destui vorbitori care rostesc ***indentic** și ***indentitate** în loc de **identic** și **identitate**. Această greșeală se repetă și în cazul cuvântului **itinerar,** rostit incorect de unii vorbitori ***intinerar.**

3. O altă greșeală de aceeași natură apare în cazul cuvintelor **administrator** și **administrație,** rostite de unii vorbitori ***adiministrator,** și ***adiministrație.**

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIŢIU

Se dau următoarele perechi de forme ale unor cuvinte:

inerva / enerva
siringă / seringă
vaselină / vasilină
benoclu / binoclu
delincvent / delicvent
a estorca / a extorca
excursie / escursie
espediție / expediție
exclusiv / esclusiv
extrage / estrage
escortă / excortă
excentric / escentric
escavator / excavator
a frustra / a frusta
femenin / feminin
preerie / prerie
proroc / prooroc
repercusiune / repercursiune.

- Alegeți forma corectă fie folosindu-vă de un dicționar, fie folosind propriile voastre cunoștințe de limbă și pronunțare corectă.
- Pentru acele cuvinte al căror sens nu-l cunoașteți, folosiți un dicționar și descoperiți-le sensul. Construiți cu fiecare cuvânt nou învățat câte o propoziție.

CACOFONII

Din neatenție sau grabă, putem produce propoziții, în care alăturări neprevăzute de sunete creează sonorități neplăcute. Acestea sunt **cacofoniile.**

Dex: Cacofonie, *cacofonii*, s.f.: asociație neplăcută de sunete.

DEX

Arătând un pește mare pe care tocmai îl cumpărase, cineva îi explica unui cunoscut:

** ...ăsta e mai bun ca carnea...*

Asemenea situații se pot întâlni. Cel mai bine e să putem prevedea cacofoniile. În acest caz, avem și posibilitatea să le ocolim. Dacă însă apariția lor nu mai poate fi evitată, putem măcar arăta că știm că aceste situații sunt de evitat.

Ce putem face atunci? Ceva foarte simplu: ne oprim din vorbă, ne cerem scuze și încercăm să reformulăm în așa fel încât cacofonia să dispară. De exemplu, pentru cazul de mai sus, se poate spune:

...mai bun decât carnea.

PRECIZARE

Folosirea cuvântului „virgulă", ca să evităm cacofonia, e fără rost: virgula se utilizează în scriere; ea nu ne poate ajuta în vorbire.

Scanned with OKEN Scanner

Este tot mai răspândită astăzi evitarea cacofoniei prin intermediul adverbului **și.** De exemplu:

> *Ca și conducător al acestui partid, îmi exprim dezaprobarea față de aceste practici.*

Modelul vine din vorbirea demnitarilor.

Nici acest procedeu nu este recomandabil. În primul rând, este folosit **și** după prepoziția **ca** și acolo unde este nevoie, și acolo unde *nu există pericolul nici unei cacofonii,* precum în următorul exemplu:

> *Ca și fost ministru al apărării, vă pot spune că...*

În al doilea rând, e mult mai simplu *să prevenim* o cacofonie. Iar aceasta se face renunțând la prepoziția **ca,** și înlocuind-o cu o locuțiune prepozițională care nu va produce niciodată surprize neplăcute: locuțiunea prepozițională **în calitate de**, sinonimă cu prepoziția **ca.**

Trebuie adăugat că prin cacofonie nu se înțeleg doar alăturări de sunete frapant neplăcute, ca în exemplele anterioare. Cacofoniile sunt, în general, *orice alăturare supărătoare de sunete.* Multe cacofonii se nasc din repetarea aceleiași silabe la granița dintre sfârșitul unui cuvânt și începutul cuvântului următor.

Eliminarea cacofoniei se poate face reformulând propoziția:

> *Iată o lucrare care reprezintă un succes.*
> *După partida de fotbal mergem la o bere.*
> *Patronatul a refuzat cererile sindicatelor. Căci ce altceva înseamnă amânarea discuțiilor?*
> *Un local al unei universități nu poate fi în starea asta de murdărie!*
> *Am precizat că cine nu participă la protest rămâne la serviciu!*
> *N-au decât să-mi zică cum le place, pe mine mă interesează să mă asculte!*
> *Nu cel care cere e vinovat, ci cel care dă!*

EXERCIȚIU

Reformulați exemplele de mai sus în așa fel încât să dispară cacofoniile.

ACCENTUĂRI INCORECTE

În limba română accentul nu are o poziție fixă.

Din această cauză însă, apar și accentuări incorecte:

***ántic, *bólnav, *carácter, *condúctor, *dúminică, *dușman, *edítor, *mátur, *penúrie, *regízor, *séver, *símbol.**

EXERCIȚIU

Scrieți forma corectă a acestor cuvinte marcând accentul.

Scanned with OKEN Scanner

UMPLEREA PAUZELOR

Dacă se încurcă (sau dacă nu mai ştie ce să spună), emiţătorul nu acceptă ca intervenţia sa să eşueze în tăcere. De aceea, ori de câte ori emiterea unui mesaj este ameninţată de astfel de tăceri, emiţătorul va căuta să elimine pauza, adăugând un sunet prelungit (vocalele **ă** sau **î**, de obicei). Aşa vi se cam întâmplă atunci când sunteţi examinaţi la oră şi nu prea ştiţi ce să spuneţi!

Asemenea sunete suplimentare indică, de obicei, *lipsa de fluenţă* în *emiterea mesajului.* Dar trebuie adăugat imediat că umplerea pauzelor are şi alte cauze. Una din acestea este *emoţia.* Emoţiei îi pot cădea „victimă" chiar şi oameni atenţi la exprimarea corectă.

Trebuie aşadar să privim umplerea pauzelor drept *un fenomen inerent vorbirii* şi să îl condamnăm numai atunci când devine supărător.

GREŞELI DE MORFOLOGIE

SUBSTANTIVUL

1. Articolul hotărât al substantivelor masculine în genitiv-dativ este greşit plasat înaintea substantivului. Greşeala se extinde uneori şi asupra substantivelor feminine:

EXERCIŢIU

Corectaţi formele alăturate.

***(a) lui tata,**
***(a) lui Ioana,**
***(a) lui directorul.**

Articolul hotărât **lui** este proclitic numai dacă se ataşează numelor proprii masculine (**lui Dan, lui Vlad**) sau numelor proprii feminine care nu se termină în **-a: lui Carmen, lui Jeni, lui Cici.**

2. Substantivele care, prin conversiunea adjectivelor, indică naţionalitatea (sau, mai larg, originea) şi care la singular se termină în **-z** (**francez, polonez, englez, berlinez, chinez** etc.) au adesea în vorbire forma de plural incorectă în **-j-: *franceji, *poloneji, *engleji, *berlineji, *chineji**. Corectă este păstrarea lui **z** şi la plural.

3. Ce formă are substantivul **ouăle** la genitivul plural, când e articulat cu articol hotărât: **ouălelor** sau **ouălor?** Sunt destui vorbitori care ar spune că forma ***ouălelor** e cea corectă. Nu e! Avem, în paralel cu acest exemplu, substantivul **fetele** şi ştim că genitivul său este **fetelor,** nu ***fetelelor.** În situaţia substantivului **ouăle,** lucrurile trebuie să stea la fel.

4. Unele substantive terminate în **ă** le fac greutăţi multora dintre vorbitori la forma lor nearticulată în privinţa formei de genitiv-dativ. Cum e corect: **regulii** sau **regulei?** Ca să nu mai avem ezitări, trebuie să procedăm astfel:

- punem substantivul la plural nearticulat: în cazul substantivului **regulă,** pluralul nearticulat este **reguli;**
- adăugăm un **i**: **regulii.**

Scanned with OKEN Scanner

Făcând aceste două operațiuni, problema a dispărut: forma corectă de genitiv-dativ este deja obținută.

EXERCIȚIU

Aplicând regula de mai sus, formați genitiv-dativul următoarelor substantive:

rădăcină, formă, popă, mamă, tată, soră, mlaștină, casă, lampă, soacră, apă, turbină, ordine, liniște, tăcere.

ADJECTIVUL

1. Când preia articolul hotărât, adjectivul **drag** la plural feminin e folosit în vorbirea multora sub forma ***dragele;** de exemplu: ***dragele mele flori!.** Nici această formă (care apare și în scris) nu e corectă.

Pluralul feminin fără articol al acestui substantiv este cu **i**, nu cu **e**. Dacă inversăm termenii în construcția de mai sus, vom avea, așa cum se cuvine, **florile mele *dragi***, nu ***florile mele drage**.

Fenomenul invers se petrece cu adjectivul **ultimele**, rostit foarte des ***ultimile**. Firește, de astă dată tocmai **-i-** apare acolo unde nu trebuie, înlocuind un **-e-** perfect justificat, deoarece forma fără articol a femininului este cu **-e**, nu cu **-i**.

2. Adjectivele compuse care au în structura lor cuvântul **nou (nou-născut, nou-venit)** *nu își modifică decât a doua parte* în cursul flexiunii. Vom spune așadar, **copii *nou*-născuți**, și nu ***copii *noi*-născuți.**

3. Adjectivele pronominale de întărire sunt dificile pentru mulți dintre vorbitori: auzim uneori rostiri precum ***ei însăși**, ***ele însăși** etc.

Pentru a evita aceste situații, avem două posibilități.

- Prima – și cea mai grea – este să ne însușim corect acest complicat sistem de adjective.
- A doua este mai simplă: oriunde avem ezitări, putem folosi, ca înlocuitor, adverbul **chiar**; de exemplu: ***Chiar* voi / voi *însăvă* ați spus asta.**

Scanned with OKEN Scanner

VERBUL

1. Este frecventă folosirea verbului **a plăcea** în formele ***a place, *(mi-) ar place.** Cine folosește aceste forme e probabil influențat de prezentul indicativ, care este, într-adevăr cu **a**, nu cu **ă: (îmi) place.** Totuși, formele corecte de infinitiv și condițional sunt: **a plăcea** și **(mi-) ar plăcea.**

2. Pentru imperativul (și chiar pentru indicativul de persoana a doua plural) al verbului **a face** unii vorbitori folosesc forma ***făceți**. Corect este **faceți**, și model ne este din nou infinitivul, care este în **a**, nu în **ă**.

3. Verbul **a copia** este conjugat de unii vorbitori astfel:

***eu copii** (sau * **eu copiu), *tu copii,**
***el copie..., *ei copie.**

Aceste forme sunt incorecte. Modelul de conjugare ne poate fi verbul **a lucra:**

eu lucrez, tu lucrezi, el lucrează...
ei lucrează.

Formele corecte ale verbului **a copia** sunt, prin urmare, următoarele:

eu copiez, tu copiezi, el copiază...
ei copiază.

4. Verbul **a da** este un verb neregulat. În cursul conjugării, el își schimbă structura rădăcinii. Astfel, mai mult ca perfectul are formele **dădusem, dăduseși, dăduse** etc, cu rădăcina **dădu-**, în timp ce rădăcina prezentului este **da-** (cu varianta fonetică **dă-): dau, dai, dă** etc.

Greșeala frecventă este *folosirea rădăcinii pentru prezent în construcția mai mult ca perfectului.* De aici formele greșite ***dasem, *daseși, *dase** etc.

5. Unele verbe au în vorbire o diateză în plus față de limba scrisă – pe cea reflexivă. Acesta este cazul verbelor **a merita, a exista** sau **a râde**, care, în comunicarea orală, sunt folosite și cu formele **a se merita, a se exista, a se râde:**

Nu se merită să dai atâți bani pe așa ceva.
*E un leneș de / care **nu se mai există.***
** — Ce te **râzi**, băi, nu vezi ce-ai făcut?*

Despre verbul **a se merita** nu se poate spune că este folosit în mod greșit. În schimb, **a se exista** și **a se râde** sunt incorecte. Nu recomandăm folosirea lor.

6. Cu verbul **a (se) servi** se petrece fenomenul invers. Foarte des, în vorbire nu se folosește pronumele reflexiv, dar verbul e înțeles ca și cum ar avea acest pronume. Astfel se explică exemple precum:

** — Serviți și puțin cozonac, e foarte pufos!*

În realitate, în exemplul de mai sus vorbitorul îndeamnă pe cineva să ia tava cu cozonac și să împartă felii tuturor celor de față. Exprimarea corectă e, desigur:

— Serviți-vă și cu puțin cozonac, e foarte pufos!

Diferența dintre cele două forme ale verbului (cu sau fără pronume reflexiv) e pusă în evidență în următorul exemplu:

*Chelnerul **a servit** aperitivele și, întors la bucătărie, **s-a servit** și el cu ce-a găsit pe-acolo.*

Scanned with OKEN Scanner

ADVERBUL

Alegeți ordinea de cuvinte pe care o credeți corectă, din următoarele două variante:

1. *Nu mai am plecat.*

2. *Nu am mai plecat.*

Este foarte frecventă așezarea adverbului **mai** *înaintea auxiliarului* (ca în exemplul **1**). Însă această tendință este o greșeală. Adverbul **mai** trebuie să stea *după auxiliar.*

EXERCIȚIU

Așezați adverbul **mai** la locul potrivit, în următoarele construcții:

voi aștepta;	**o să plouă;**
aș dormi;	**nu a zis nimic;**
s-a supărat;	**o fi plecat;**
am să-i spun;	**o fi ningând?**

GREȘELI DE SINTAXĂ

Principalele greșeli care apar în sintaxa limbii vorbite sunt:

- **dezacordul dintre subiect și predicat;**
- **anacolutul.**

DEZACORDUL

Dezacordul dintre subiect și predicat este una dintre cele mai penibile greșeli pe care le poate face cineva. Regulile acordului trebuie, de aceea, să fie bine stăpânite.

Regula generală a acordului este bine cunoscută și simplă:

Predicatul se acordă cu subiectul în persoană și număr.

Să vedem atunci de unde pot veni greșelile de acord.

Acordul prin atracție ca sursă de greșeală

Avem următoarele exemple:

1. *Absența din echipă a unor extreme* ***au scăzut*** *puterea atacului.*

2. *În ce* ***privesc*** *banii, nu mă plâng.*

3. *— Ce-s cu* ***ifosele*** *astea?*

Din aceste propoziții, se vede că se poate greși dacă *nu se identifică* în mod corect *subiectul*. Într-adevăr, în exemplul **1**, predicatul **au scăzut** se acordă cu substantivul **extreme,** numai că acest substantiv **nu** este subiectul propoziției. Cine află că subiectul este substantivul **absența** remediază ușor greșeala.

La fel, în exemplul **2,** predicatul **privesc** se acordă cu presupusul subiect **banii,** dar, în realitate, **banii** nu e subiect, ci complement direct.

În sfârșit, în propoziția **3, -s** se acordă cu **ifosele,** dar, din nou, **ifosele** nu e subiect.

În toate aceste cazuri, avem, așadar, greșeli născute din incorecta identificare a subiectului. Fenomenele de acest fel – foarte răspândite în vorbire (dar și în scriere) – sunt denumite **acorduri prin atracție.**

Scanned with OKEN Scanner

Acordul după înțeles

Iată însă câteva situații asemănătoare care nu mai sunt greșeli:

4. *Majoritatea* ***celor prezenți*** *au fost de acord cu propunerea.*
5. *De sărbători, ne-au vizitat o mulțime* ***de prieteni.***
6. *Mi s-au adus la cunoștință o serie* ***de nereguli*** *pe care le voi sancționa.*

Situațiile din aceste propoziții sunt asemănătoare cu situațiile de acord prin atracție, deoarece acordul predicatului se realizează cu substantive (sau construcții cu valoare de substantiv) care nu sunt subiect: **celor prezenți** (atribut în propoziția **4.**), **de prieteni** (atribut în exemplul **5.**), **de nereguli** (atribut în enunțul **6**).

Unde este atunci diferența? Să observăm că, spre deosebire de exemplele **1-3**, în enunțurile **4-6** subiectul este *un substantiv colectiv* (**majoritatea, mulțime, serie**) care e urmat de un atribut substantival, cu care se face, de fapt, acordul.

Acesta este **acordul după înțeles**, a cărui regulă e următoarea:

Dacă subiectul unei propoziții este un substantiv *colectiv* determinat de un *atribut substantival* la plural, predicatul se acordă cu *atributul*. Acest acord se numește *acord după înțeles*.

Acordul predicatului cu subiectul multiplu

În situația **acordului dintre predicat și subiectul multiplu**, deosebim două reguli:

Predicatul are numărul *plural* dacă subiectul multiplu se realizează prin *juxtapunere* sau *coordonare copulativă*.

Predicatul are numărul *singular* dacă subiectul multiplu se realizează prin *coordonare disjunctivă*.

Aplicați aceste reguli în exercițiul de pe pagina următoare.

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIŢIU

Puneţi predicatul la forma potrivită de număr:

- Copii şi vârstnici **a se uita** şi **a aplauda.**
- Se pare că astăzi **a se închide** apa sau gazul.
- Cafeaua şi tutunul **a pune în pericol** sănătatea.
- **a participa** la cros fie Ion, fie Dan.

ANACOLUTUL

Un bun exemplu pentru problema de discutat în acest paragraf, anacolutul, este următorul fragment din schiţa **Situaţiunea** de I. L. Caragiale.

— *Lasă, Nae, că se mai şi exagerează...*
— *Ce se exagerează , nene? Este o criză care, ascultă-mă pe mine, că dv. nu ştiţi, care, mă-nţelegi, statul cum a devenit acuma, eu după cum văz ce se petrece, că nu sunt prost, înţeleg şi eu atâta lucru, fiindcă nu mai merge cu sistema asta, care, când te gândeşti, te-apucă groaza, monşer, groaza!...*

Planul principal al intervenţiei lui Nae e următorul:

Este o criză care[...] care statul cum a devenit acuma, [...] fiindcă nu mai merge cu sistema asta, care, când te gândeşti, te-apucă groaza...!

Această „construcţie", care ar trebui să fie o frază, este incoerentă. Să vedem de ce.

- Primul pronume relativ **care (criză care [...])** ar trebui să introducă o propoziţie atributivă. Propoziţia atributivă nu poate fi aici decât **care statul cum a devenit acuma.** Dar într-o propoziţie atributivă, pronumele relativ trebuie să aibă funcţie sintactică. Aceasta nu se întâmplă în „atributiva" noastră. Nu există, prin urmare, nici o legătură sintactică între regent şi aşa-zisa atributivă.
- Propoziţia **fiindcă nu mai merge cu sistema asta** pare să fie subordonată faţă de prima propoziţie: **Este o criză [...] fiindcă nu mai merge cu sistema asta.** Este singurul fragment inteligibil, dar, din păcate, cititorul nu poate să observe relaţia cauzală. Într-adevăr, între prima propoziţie şi subordonata cauzală a intervenit planul incident (citiţi fraza în întregime şi vă veţi convinge).
- În sfârşit, construcţia greşită a subordonatei atributive se repetă în final: **[...] sistema asta, care [...] te-apucă groaza [...] !** De astă dată, Nae elimină şi prepoziţia care ar putea face atributiva inteligibilă: **sistema asta, de care [...] te-apucă groaza [...] !**

Scanned with OKEN Scanner

Fraza lui Nae este un anacolut.

Anacolutul este o discontinuitate sintactică în construcția enunțului; enunțul se continuă cu altă realizare gramaticală.

Cum e posibil să se ajungă la asemenea greșeli?

În primul rând, *anacolutul este o particularitate a vorbitorilor cu foarte puțină educație gramaticală.*

Anacolutul mai are însă o explicație, care nu o contrazice pe prima. Atunci când vorbim, nu ținem totdeauna minte de unde am început. De aceea, se poate ca lucrurile care urmează a fi spuse să nu se mai potrivească gramatical cu cele de la care am pornit. Se produc astfel rupturi în construcția frazei, rupturi care sunt și de gramatică, dar și de logică.

Să ne străduim de aceea să respectăm următoarea regulă, care în vorbire ne poate feri de anacoluturi:

Nu folosiți fraze lungi!

EXERCIŢIU

Se dă următorul fragment:

Reformulați-l în așa fel încât să nu mai fie anacoluturi.

> — *Bonjur... Mă recomand Tarsița Popeasca, văduva lu' priotu Sava de la Caimata, care a dărâmat-o Pache*[1] *când a făcut bulivarul ăl nou, și fiu meu Lae Popescu.*
>
> I. L. Caragiale, **Articolul 214**

În anacoluturi, este des implicat pronumele relativ **care**. Acest pronume pune probleme, mai ales atunci când trebuie să fie însoțit de prepoziții. Prepoziția este de multe ori „uitată". Se obțin, în consecință, construcții precum:

* ***Băieții care i-am văzut...***
* ***Cartea care am citit-o...***

sau chiar mai grav:
* ***Oamenii care m-am întâlnit cu ei...***

Regula de întrebuințare a pronumelui relativ e foarte simplă:

Pronumele relativ trebuie să fie precedat de prepoziția cerută de verb.

1. Pache Protopopescu a fost primar al Bucureștiului la sfârșitul secolului al XIX-lea. Pentru a construi bulevardul care astăzi îi poartă numele, primarul a trebuit să dărâme bisericuța Caimata.

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIŢIU

Corectați, acolo unde este necesar, construcțiile alăturate, punând prepoziția la locul potrivit:

- *Băieții care m-am despărțit de ei...*
- *Fata care m-am plimbat cu ea...*
- *Fântâna care am scos apă din ea...*
- *Pantofii care mă strâng...*
- *Pantofii care mă încalț cu ei...*

GREȘELI DE VOCABULAR

Greșelile cele mai frecvente – și grave – de vocabular sunt **pleonasmul** și **confuzia paronimică.** Adăugăm la acestea erori nu mai puțin supărătoare provocate de sinonimii greșite. Asemenea abateri de la normă afectează în mod special cuvintele împrumutate recent, adică **neologismele.**

PLEONASMUL

Cuvântul *pleonasm* provine din greacă *(pleonasmos),* unde înseamnă „abundență", dar și „inutilitate".

Prin *pleonasm* denumim o construcție în care aceeași idee este exprimată prin mai multe (de obicei două) cuvinte.

EXERCIŢIU

Alegeți trei expresii pleonastice cunoscute de voi și formați cu ele propoziții. Corectați exprimarea pleonastică pentru fiecare caz.

EXERCIŢIU

Folosind un dicționar sau propriile voastre cunoștințe despre sensul cuvintelor, explicați de ce expresiile alăturate sunt pleonastice:

- **protagonist principal;**
- **a conlucra (a convieţui, a coopera) împreună;**
- **perioadă de timp;**
- **genunchiul piciorului drept;**
- **topografia locului;**
- **conducere de management;**
- **a repeta încă o dată;**
- **a reveni din nou.**

Îndepărtați din aceste expresii ceea ce este de prisos și construiți cu ce rămâne propoziții fără pleonasme.

Pleonasmele apar pentru că nu se cunoaște exact sensul unuia dintre termeni. Totuși, trebuie precizat că un pleonasm poate proveni și din intenția vorbitorului de a fi foarte riguros acolo unde, de fapt, nu e nevoie. E cazul expresiei **genunchiul piciorului:** în mod sigur, toți cei care folosesc această sintagmă greșită știu și ce înseamnă **picior** și ce înseamnă **genunchi.**

Scanned with OKEN Scanner

CONFUZII PARONIMICE

După cum se știe, paronimele sunt acele cuvinte care diferă ca sens, dar care sunt confundate din cauza *asemănării lor de formă*. Confuzia constă în faptul că unul dintre paronime – *cel ce este mai familiar vorbitorului* – e folosit în locul celuilalt. Rezultă de aici greșeli penibile și, de multe ori, comice.

Dacă, de exemplu, cineva v-ar întreba care vă sunt *numele* și *pronumele*, ar fi corect să îi spuneți numele de familie și să adăugați pronumele **eu,** pentru că de fapt, acest pronume îl folosiți atunci când vorbiți despre dumneavoastră – și exact asta vi s-a cerut! Într-adevăr, între **pronume** și **prenume** se face o confuzie paronimică (din fericire, tot mai rară, după cât se pare).

O confuzie paronimică foarte răspândită este aceea dintre **miner** și **minier**. Această confuzie apare frecvent în vorbirea demnitarilor.

Se spune, de exemplu: * ***Minierii*** *vor salarii mai mari.*

Numai că, în această propoziție, **minierii** nu poate fi substantiv – așa cum crede vorbitorul; **minier** (la feminin **minieră**) este adjectiv care nu își schimbă valoarea gramaticală – el va fi, așadar, tot timpul adjectiv. Acest adjectiv înseamnă „ceea ce este specific meseriei de miner sau ceea ce are legătură cu această meserie".

Vom spune, așadar, **zonă minieră, activități miniere, sindicat minier**. Dar nu vom folosi adjectivul ca substantiv, pentru că nici gramatica, nici vocabularul nu ne dau voie să facem așa ceva.

Cele mai răspândite confuzii paronimice sunt legate de următoarele perechi de paronime:

- **temporal / temporar;**
- **virtuos / virtuoz;**
- **complement / compliment;**
- **literal / literar;**
- **original / originar;**
- **oral / orar;**
- **glacial / glaciar;**
- **familial / familiar;**
- **petrolifer / petrolier;**
- **numerar / numeral;**
- **apropia / apropria.**

EXERCIȚIU

În următoarele propoziții, descoperiți paronimele întrebuințate greșit.
Explicați de ce sunt folosite greșit. Corectați acolo unde este nevoie.

Temporal, va ploua.
Gheorghe Zamfir este un virtuos al naiului.
Complimentul pe care mi l-a făcut Ioana m-a încântat.
Ion nu se exprimă literar.

Pentru situațiile în care paronimul este corect folosit, luați perechea lui și formați cu ea o propoziție.

Scanned with OKEN Scanner

CUVINTE CU SENSURI INCORECT FOLOSITE

În acest paragraf vom face cunoștință cu alte două fenomene de vocabular sancționate sau doar nerecomandate de norma literară.

Amândouă fenomenele privesc *sensul* cuvântului:

- ▶ într-un caz, avem sinonimii subînțelese și greșite;
- ▶ în celălalt, avem polisemie nemotivată.

EXERCIȚIU

Ce înseamnă că două sau mai multe expresii sunt sinonime? Dați exemple de două *perechi* de cuvinte care să fie sinonime în contextul unei propoziții.

(a) Observați neologismele din enunțurile alăturate:

*Atitudinea sa **vindicativă** i-a speriat pe toți.*
*Am fost de acord că gestul lui fusese un gest **temerar**.*
*Cei doi miniștri au semnat un tratat de întrajutorare **mutuală**.*
*A protestat spunând că activitățile **lucrative** nu erau permise organizațiilor de caritate.*
*Am trecut **fortuit** pe la el și l-am găsit foarte bolnav.*

Dacă nu cunoașteți sensul acestor neologisme, spuneți *ce credeți* că înseamnă ele.

Vom observa că neologismele de mai sus seamănă cu alte cuvinte care ne sunt mai cunoscute: **vindicativ,** cu **a vindeca, temerar,** cu **a se teme, mutual,** cu **mut, lucrativ,** cu **a lucra** și **fortuit** cu **forțat.** Asemănările nu sunt însă atât de mari încât să spunem că avem perechi de paronime. Totuși, pentru unii vorbitori aceste asemănări sunt suficiente pentru a trage concluzia că perechile respective sunt asemănătoare *ca sens*.

Există, prin urmare, vorbitori care cred că **vindicativ** înseamnă „vindecător", **temerar** înseamnă „speriat", **mutual** înseamnă „pe mutește", **lucrativ** înseamnă „lucrător", iar **fortuit** înseamnă „forțat".

Greșelile acestea se petrec pentru că, înșelați de asemănări, vorbitorii **cred că știu** ce sensuri au cuvintele și... nu se mai obosesc să consulte un dicționar. Avem în față greșeli de vocabular pricinuite de **sinonimii** greșite.

În realitate, neologismele citate au cu totul alte sensuri, și anume:

- ▶ **vindicativ = răzbunător;**
- ▶ **temerar = îndrăzneț;**
- ▶ **mutual = reciproc;**
- ▶ **lucrativ = aducător de bani (de profit);**
- ▶ **fortuit = întâmplător.**

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIŢIU

Un comentator de fotbal spunea într-o transmisiune de televiziune că atacantul Kovacevici își intimidase adversarul direct cu „statura sa impozabilă". Putem să zicem că greșeala apărut din cauza vitezei cu care comentatorul era obligat să relateze. Însă chiar și așa, greșeala rămâne greșeală.

- Ce înseamnă adjectivul **impozabilă**?
- Cu ce alt adjectiv a fost confundat adjectivul respectiv?

(b) Un caz de polisemie neobișnuită e acela al verbului **a băga**.

EXERCIŢIU

Ce înseamnă polisemia? Dați un exemplu de cuvânt polisemic (polisemantic).

În vorbirea din ultimii ani, acest verb este utilizat în legătură cu tot felul de acțiuni, care nu-i justifică prin nimic folosirea.

Se spune:

- **a băga demisia** în loc de ***a-și înainta* demisia;**
- **a băga actele** (de emigrare, de căsătorie, de pensionare) în loc de ***a-și depune* actele;**
- **a băga marfă** în loc de ***a aduce* marfă;**
- **a băga telefon** în loc de ***a monta* un telefon;**
- **a băga cablu** în loc de ***a* se *abona* la** (televiziunea prin) **cablu;**
- **a băga meditator** în loc de ***a angaja* un meditator;**
- **a băga divorț** în loc de ***a divorța;***
- **a băga viteză** în loc de ***a accelera;***
- **a băga benzină** în loc de ***a alimenta* cu benzină.**

Aceste exemple nu sunt greșeli propriu-zis. Ele nu sunt însă recomandate, deoarece trădează sărăcie de vocabular din partea celui care le utilizează.

Scanned with OKEN Scanner

REZUMAT

TRĂSĂTURI ALE LIMBII VORBITE RESPINSE SAU NERECOMANDATE DE NORMA LITERARĂ

TRĂSĂTURI FONETICE

- Adăugări de sunete
- Eliminări de sunete
- Substituiri de sunete
- Inversarea ordinii sunetelor în cuvânt
- Cacofonia
- Accentuări incorecte
- Umplerea pauzelor

TRĂSĂTURI MORFOLOGICE

SUBSTANTIVUL

- Forme greșite de plural: * *ouălelor*
- Ezitări în formarea genitiv-dativului singular al substantivelor terminate în ă sau e
- Genitiv-dativul articulat cu articol hotărât plasat în mod greșit înaintea substantivului: **lui tata.*

ADJECTIVUL

- Forme greșite de plural: **dragele mele*
- Acord inutil al adjectivului *nou* din adjectivele compuse cu substantivul: * *copiii noi-născuți*
- Confuzii în sistemul adjectivelor de întărire.

VERBUL

- Forme greșite de infinitiv *(*a place)*, imperativ *(* făceți!)*, de prezent indicativ *(*el copie)*
- Forme greșite de verbe neregulate *(*dasem)*
- Verbe cu o diateză în plus (diateza reflexivă) față de verbele corespunzătoare din limba scrisă.

ADVERBUL

- Adverbul *mai* este plasat înainte de auxiliare.

GREŞELI DE SINTAXĂ

- Dezacordul. Acordul prin atracție
- Anacolutul

GREŞELI DE VOCABULAR

- Pleonasmul
- Confuziile paronimice
- Sinonimii greșite

Scanned with OKEN Scanner

COMUNICARE

TEST

Identificați greșelile de vorbire din următoarele texte și corectați-le.

1. — *Părinții tăi știe ce faci tu aici?*

2. — *De ce împingi, domnule, ca un nesimțit, nu vezi că nu mai am unde să urc?... mașina e plină și dumneata...*

   — *Bravo domnișoară, frumoasă caligrafie mai ai, de unde ai învățat să vorbești așa?*

3. — *Nu vă supărați, cât costă băgarea televi ziunii prin cablu?*

4. *Grupul nostru parlamentar și, de asemenea, majoritatea deputaților independenți este de acord cu această decizie.*

5. *Nu cred că o să găsești un medicament mai vindicativ decât ăsta. Toți doctorii îl recomandă.*

6. — *La ce oră ai venit acasă și ce-ai făcut după aceea?*

   — *Păi... îîî, cred, ăăă... era vreo șapte și... îîî... am băgat cheia-n broască și... îîî ...atunci am văzut ...ăăă... nu se deschidea ușa...*

7. — *De ce-ai sărit la bătaie, Ștefane?*

   — *Păi, doamnă, Mihai iar m-a polecrit, mereu mă polecrește și râde toți copiii de mine, cum să nu mă inervez, că i-am și spus că... bă, dacă te mai iei o dată de mine te spun lu' tata...și el mereu continuă să mă polecrească...*

8. — *Ce noroc am avut! le-am luat pe ultimile, era omor nu altceva, dragele mele, eu nici nu știu ce Dumnezeu fac ăștia de nu mai bagă ouă...l-am auzit pe unul la coadă că cică găinile sunt subnurtite și atunci coaja ouălelor e așa de moale că se crapă în timpul transportului și firmele nu mai îndrăznește să transporte cartoanele până la piață că se-alege pra ful de ele pe drum și nu le convine, că dup-aia trebuie să le vândă sub preț, așa că d-aia nu mai vine ouă pe piață...*

9. — *Ei, nu ne-am înțeles noi în clar, dar a fost așa, un consens mutual, că amândoi aveam nevoie reciprocă unul de altul, și amândoi știam că, dacă nu ne iubim, măcar să nu ne urâm...*

10. — *Ei și ce crezi că s-a întâmplat pe urmă? Dupe ce-a plecat Mihai, mult n-a mai trecut și hop, și Mioara că vrea să plece. I-am și spus: tu, ție ți-ar place să-ți plece invitații unul după altul când numai tu știi cât te-ai trudit să-i aduni? Ea că nu, că n-ar vrea, dar n-are ce face, că e fortuită să plece, că trebuie să se-ntâlnească cu niște engleji, mă rog...*

Scanned with OKEN Scanner

FORMELE COMUNICĂRII ORALE (I)

COMUNICAREA

DIALOGUL

Comunicarea orală se realizează în două feluri: prin **dialog** și prin **monolog**. Începem cu dialogul.

DEFINIȚIA DIALOGULUI

Orice situație de comunicare orală în care protagoniștii sunt alternativ atât emițători, cât și receptori se numește *dialog*.

EXERCIȚII

1. Folosind cele spuse în definiția de mai sus, demonstrați că următoarea situație de comunicare este un dialog:

> — *Încotro, părinte?...*
> — *Mă duc pe lunca să-mi văd holda de porumb, că n-am mai dat pe-acolo de te miri când!*
>
> (Dominic Stanca, **Popa cel mic**)

2. Recitiți definiția dialogului formulată mai sus. Acolo se spune că dialogul este comunicare orală. Dar dacă citim un dialog într-o carte? Nu este acel dialog scris? Și dacă este scris, definiția dată mai sus nu este cumva greșită?

CARACTERISTICILE DIALOGULUI

Dialogul este forma cea mai generală de comunicare orală.

El are următoarele caracteristici:

1. Dialogul este un ansamblu de *interacțiuni verbale, susținute de elemente paraverbale și nonverbale.*

DEX

Interacțiune, *interacțiuni*, s. f. Acțiune reciprocă între două sau mai multe corpuri, sisteme fizice, fenomene etc.

Scanned with OKEN Scanner

Această trăsătură decurge din chiar definiția dată anterior. Pentru că dialogul înseamnă asumarea, de către cel puțin două persoane, a rolurilor de emițător și receptor, natura însăși a dialogului este interacțiunea: când vorbim cu cineva, acționăm asupra celui care ne ascultă. Iar acțiunea noastră este susținută de o serie de *elemente paraverbale* și *nonverbale*.

Pe de altă parte, când receptorul devine emițător, el acționează asupra celui care vorbise înaintea lui și folosește aceleași mijloace. Dialogurile sunt, așadar, *ansambluri de interacțiuni* (în principal) *verbale*.

Iată un exemplu, din care se vede cum trebuie să înțelegem ideea de interacțiune.

Partenerii de dialog (colocutorii) sunt doi ciobani *C1* și *C2*. *C1* este șeful lui *C2*:

C1: Mă, am găsit niște oi rupte, de-ale Goidarilor, și am tăiat trei oi de-ale lor...
C2: Cum de-ale Goidarilor, mă? Uite, ăsta-i semnu' Goidarilor, ce-ai tăiat nu-i al Goidarilor...
C1: Mă, la urma urmei nu răspunzi tu, eu răspund...

C1 îi aduce lui *C2* la cunoștință ceea ce a făcut și îi provoacă astfel o reacție. Chiar dacă reacția de dezaprobare a lui *C2* nu îl mulțumește pe *C1*, avem aici o dovadă clară că, prin spusele sale, *C1* a acționat asupra lui *C2*.

C2, la rândul său, determină, prin ceea ce spune, o reacție a lui *C1*. Anume, lui *C1* nu-i convine să recunoască o greșeală în fața lui *C2* (care îi este subordonat).

Cuplul acesta de reacții ilustrează o interacțiune.

2. Dialogul este structurat.

Chiar dacă ni se înfățișează ca un șir de enunțuri, dialogul are o organizare. „Celula" sa de bază este perechea de replici în care o replică aparține unui emițător, iar replica următoare aparține celui care fusese mai înainte receptor.

3. Dialogul este dependent de context.

Contextul este o noțiune cuprinzătoare.

Înțelegem prin **context:**

- **împrejurarea în care se desfășoară dialogul;**
- **măsura în care colocutorii se cunosc;**
- **raporturile (sociale, afective) dintre ei.**

Când spunem că dialogul este dependent de context, spunem că *felul în care evoluează un dialog depinde de toți acești factori.*

Scanned with OKEN Scanner

STRUCTURA DIALOGULUI

Dialogul are **două componente principale:**

- **un ansamblu de interacțiuni între cel puțin doi colocutori;**
- **un ansamblu de măsuri pe care vorbitorul le poate lua, pentru ca acțiunile sale asupra receptorului să fie eficiente.**

Vom numi acest ansamblu de măsuri *strategii*.
Cea mai importantă dintre cele două este prima componentă.
Ea nu poate lipsi din nici un dialog.

INTERACȚIUNILE ȘI LOCUL LOR ÎN DIALOG

Interacțiunile dintre colocutori pot apărea:

- în partea **introductivă;**
- în partea **centrală;**
- în partea **finală** a dialogului.

Partea introductivă e cea în care se stabilesc partenerii de dialog. Ea e marcată prin formule relativ fixe *(bună-ziua, salut, ce mai faci?, cum mai merge?, ce mai e nou?)*. Tot elemente introductive sunt și (posibilele) referiri la... starea vremii. În sfârșit, atunci când partenerii de dialog nu se cunosc, în partea introductivă apar, în mod firesc, formule de prezentare.

Uneori, părțile introductive sunt întrebuințate pentru a imprima dialogului o direcție. Vom spune atunci că partea introductivă conține *oferta de dialog*.

Să examinăm următorul context din schița **Atmosferă încărcată** de I. L. Caragiale.

Povestitorul (să-l numim *V1*) se găsește într-o berărie, într-un moment în care tocmai avusese loc o manifestație antiguvernamentală. În berărie apare un amic al lui *V1*. Se pare că amicul (să-l numim *V2*) participase la manifestație (sau, în orice caz, simpatiza cu protestatarii). Formulele introductive ale dialogului dintre *V1* și *V2* sunt următoarele:

V2:Ei! Ce zici?
V1:Ce să zic [...] ...Bine.
V2:Cum bine? asta e bine?

Este evident că *V2* se folosește aici de neclaritatea (ambiguitatea) expresiei *Ce zici?*. Într-adevăr, această expresie poate însemna: *Ce mai zici?* – adică o banală formulă introductivă –, dar și: *Ce zici de asta, de ceea ce se întâmplă?*. Avem, prin urmare, un caz în care, prin formula introductivă, se imprimă deja o direcție dialogului. Formula introductivă conține *oferta*.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă vorbitorul nu întrebuințează formulele inițiale pentru a propune o direcție de desfășurare a dialogului, aceasta poate fi sugerată prin formule de tranziție (sau de tatonare). Acest lucru se întâmplă, mai ales când emițătorul are o rugăminte.

De exemplu:

— *La dumneata veneam! răspunde cucoana emoționată.*
— *La mine?*
— *Da...Te rog să nu mă lași!*
— *?!*
— *Să nu mă lași! Trebuie să-mi faci un mare serviciu amical...*

(I. L. Caragiale, **Bacalaureat**)

Dialogul continuă astfel până ce povestitorul află că este rugat să intervină la unul dintre prietenii săi – care e profesor – pentru *un tânăr cu viitor.* Formulele de tatonare au, evident, rolul de a pregăti terenul pentru miezul însuși al dialogului.

Partea centrală este cea mai importantă. În cazul că oferta de dialog nu a fost deja inclusă în formulele inițiale sau de tatonare, ea este lansată în această parte.

Definim, prin urmare, partea centrală a unui dialog drept acea parte care conține:

- **oferta de dialog și consecințele ei,**

sau

- **consecințele ofertei (în cazul că oferta nu a fost deja sugerată prin formulele introductive).**

Să stăruim puțin asupra termenului „ofertă", folosit de mai multe ori până aici. Acest termen este, într-adevăr, cel mai potrivit pentru a caracteriza substanța dialogurilor: cine dorește să „intre-n vorbă" cu altcineva, face o ofertă de comunicare celuilalt; altfel spus, propune (mai ales în mod implicit) o direcție de desfășurare a dialogului.

Propunerea aceasta exprimă întotdeauna anumite intenții ale ofertantului. Prin ofertă, emițătorul urmărește să-și atingă un scop (de exemplu, să afle ceva sau să-l determine pe receptor să acționeze într-un anumit fel). Iar în planurile ofertantului, tocmai receptorul va ajuta la atingerea scopului.

Iată un exemplu din care se vede cum sunt corelate intenția vorbitorului și oferta. Să descriem mai întâi contextul, care este extras din romanul **Moromeții** al lui M. Preda.

Trei dintre băieții lui Moromete – Achim, Nilă și Paraschiv – se hotărâseră să fugă la București, fără știința tatălui. Nilă avusese o convorbire cu Moromete, care lui Paraschiv îi părea suspectă.

— *Ce-ați vorbit, mă, ce ți-a spus? întrebă Paraschiv în șoaptă, când Nilă ieși la ei.*
— *Ce să-mi spuie, că să se ducă ăsta cu oile la București, răspunse Nilă pe scurt, cu un glas moale, parcă vinovat.*
— *Nilă, șopti Paraschiv gros, i-ai spus ceva? Suntem frați, dar să știi că eu...*
Nilă lăsă fruntea în jos și bombăni furios:
— *Ce bă, ești nebun? Cum o să-i spui?*

Scanned with OKEN Scanner

În mod evident, pe Paraschiv îl interesează dacă Moromete a aflat ceva despre planul secret de fugă. El începe cu o întrebare generală (identificabilă drept formulă de tatonare) și abia apoi întreabă ceea ce îl preocupă cu adevărat.

Întrebarea sa îi exprimă intenția, și anume intenția de a obține o informație. Singurul mijloc de a afla lucrul care îl preocupă pe Paraschiv este, în cazul de față, punerea unei întrebări. Iar punerea întrebării este tocmai *oferta de dialog*.

O dată ce o ofertă a fost lansată, desfășurarea dialogului devine dependentă de intențiile pe care le au colocutorii. Oferta creează, așadar, numai cadrul. Nu se poate prevedea cum se va desfășura în mod concret un dialog, pentru că nimeni nu poate ști ce intenții au vorbitorii. În schimb, putem avea indicii despre posibilitățile de realizare a unui dialog, o dată ce oferta ne este cunoscută.

Să demonstrăm această afirmație.

Un vorbitor *V1* vrea să afle o informație de la alt vorbitor *V2*, fiind convins că acesta poate să îi furnizeze acea informație. Posibilitățile lui *V1* de a afla ce îl interesează sunt două:

a) să îl întrebe direct pe *V2;*

b) să obțină în mod indirect de la *V2* informația de care are nevoie; această ultimă cale e mai anevoioasă; *V1* trebuie să risipească timp și imaginație și să pună întrebarea-cheie printre alte întrebări.

Dacă *V1* alege calea **a**, atunci apar următoarele posibilități:

- *V2* poate să îl refuze pe *V1* în mod direct;
- *V2* poate să îl refuze pe *V1* în mod indirect (declarând, de exemplu, că nu este în posesia informației cerute);
- *V2* îi oferă lui *V1* informația cerută.

Să observăm că, dacă *V1* alege calea **b**, nu mai putem face presupuneri asemănătoare. În această variantă, dialogul va depinde de abilitatea lui *V1*.

Prin acest exemplu, avem o bună ilustrare a posibilităților multiple de realizare a unui dialog.

Partea finală a unui dialog marchează momentul în care unul dintre participanți (în cazul că sunt numai doi) dorește să se retragă din comunicare. Retragerea din dialog înseamnă, deseori, și părăsirea locului de dialog[1].

Ieșirea din dialog nu se face decât rareori în mod direct și fără explicații. Ieșirea directă arată că o persoană nu mai vrea să fie vorbitor într-o situație de comunicare dată. De ce oare n-ar mai vrea? Răspunsul e că persoana respectivă poate ajunge la concluzia că nu reușește să le comunice celorlalți nimic din ceea ce este important pentru ea. Mai mult: faptul că partenerii se fac vinovați de acest lucru. Astfel apar supărările și tot astfel, pe termen lung, se destramă prietenii sau căsnicii.

1. Excepție fac, desigur, dialogurile telefonice.

Scanned with OKEN Scanner

Retragerea din dialog se face mult mai frecvent prin pregătirea ei. A pregăti o retragere din dialog înseamnă a o anunța. Anunțarea retragerii din dialog este absolut necesară în orice dialog civilizat.

Forma în care pregătim o retragere e variabilă. Dacă, de exemplu, la dialog participă un prieten apropiat, nu este nevoie să fim prea protocolari. Aceasta înseamnă că retragerea propriu-zisă se poate face imediat după anunțarea ei. Dacă însă ne găsim într-un mediu care nu este mediul nostru obișnuit, retragerea trebuie să se facă la câteva minute după ce a fost anunțată. De asemenea, este un gest de bună-cuviință ca retragerea să fie anunțată cu scuze.

EXERCIȚIU

Următorul fragment este extras dintr-un dialog ce are loc între prieteni foarte apropiați:

> — *Dragă Costică, viu la tine sigur că n-o să mă refuzi! știu cât pot conta pe amiciția ta și nu-mi permit a mă-ndoi un moment că, în cazul de față, fiind vorba, mă-nțelegi, de o chestiune care mă interesează în așa grad, încât, dacă n-aș fi pe deplin convins că tu, care mi-ai dovedit totdeauna, fără să dezminți niciodată, o afecțiune ce pot zice că la rândul meu...în fine...*
>
> (I. L. Caragiale, **Lanțul slăbiciunilor**)

a. Precizați cărei părți de dialog aparține această intervenție (introductivă, centrală sau finală).

b. Ce fel de ofertă credeți că pregătește ea?

c. Având în vedere relația apropiată a vorbitorului cu partenerul, apreciați intervenția sa ca fiind:

- normală;
- exagerat de protocolară;
- prea directă?

Dacă intervenția vi se pare nepotrivită, propuneți o variantă corespunzătoare, care să o înlocuiască pe cea din fragment.

d. Cum credeți că reacționează amicul Costică la această intervenție?

- Își întrerupe prietenul și îi cere să spună ce vrea.
- Îl lasă să termine fraza și tace.
- Îl lasă să termine fraza și îi răspunde cu o frază de lungime asemănătoare.

Construiți răspunsul care vi se pare potrivit în cazul lui Costică. După ce l-ați construit, consultați textul lui I. L. Caragiale și comparați-l cu soluția propusă de voi.

Scanned with OKEN Scanner

STRATEGIILE VORBITORULUI

Vorbitorul nu se limitează numai la a încerca să provoace anumite reacții ale receptorului. El dorește ca acțiunea lui să fie cât mai eficientă cu putință. De aceea, el va încerca să se asigure că toate condițiile favorabile acțiunii sale sunt îndeplinite. Tocmai acestea sunt strategiile de care se amintește în titlul acestui paragraf.

Strategiile în cauză sunt următoarele:

- **Vorbitorul încearcă să câștige bunăvoința receptorului.**
- **Periodic sau nu, el verifică dacă partenerul său de dialog este atent.**
- **El reliefează anumite elemente de mesaj.**

Toate aceste țeluri sunt servite de anumite expresii, mai mult sau mai puțin fixate prin folosire.

CÎȘTIGAREA BUNĂVOINȚEI RECEPTORULUI

Mijloacele prin care vorbitorul speră să câștige bunăvoința colocutorului sunt extrem de simple. Unele ne sunt deja cunoscute. Ele sunt propozițiile incidente prin care vorbitorul arată că dorește să fie cât mai bine și cât mai ușor înțeles de receptor.

De pildă:

— *Și, **după cum îți spuneam**, m-am întâlnit cu Dan...*
— *Cum **știi**, eu nu-i mai vizitez de mult pe Popești...*
— *Când am intrat pe aleea blocului meu, pe cine văd? Pe Ioana... cu cine crezi? cu Alex – **asta ține-o, te rog, numai pentru tine...***

Prin astfel de formule, vorbitorul se străduiește să-l țină pe receptor conectat la ceea ce spune. El arată astfel că face tot ce poate pentru ca partenerul său de dialog să primească în mod optim ceea ce i se comunică. Efecte asemănătoare se pot obține prin tonul vocii, prin priviri semnificative sau prin gesturi.

CONTROLUL ATENȚIEI RECEPTORULUI

De multe ori, emițătorul verifică dacă receptorul este cu adevărat atent la spusele sale. Formulele cele mai obișnuite întrebuințate în acest scop sunt **știi, (mă-)(î)nțelegi, da, nu** (ultimele două rostite interogativ) sau – încă și mai clar – **mă urmărești** (rostit, de asemenea, interogativ):

— *Și tocmai mă întorsesem de la gară și m-am dus în curte, să văd ce fac găinile, **da?**... Cinci îmi lipseau, **înțelegi?**...*
— *Ei, și când m-a chemat la poliție să mă-ntrebe dacă fusesem de față, le-am spus că fusesem, **nu?***

Folosite prea des, aceste formule devin automatisme și riscă să își piardă rostul.

Scanned with OKEN Scanner

RELIEFAREA ANUMITOR FRAGMENTE DE MESAJ

Unele părți din mesaj sunt „subliniate" de emițător tocmai cu scopul de a-i arăta colocutorului cât sunt ele de importante.

Formulele tipice sunt: **știi ceva** (**știi ce**) (rostite interogativ), **uite ce (este), fii atent, ascultă-mă pe mine.** Cu același scop, emițătorul poate folosi – în mod repetat, uneori – numele la cazul vocativ al partenerului său de dialog:

— ***Știi ceva?*** *Dacă mă mai bați mult la cap, nu-ți mai cumpăr nimic.*
— ***Uite ce,*** *până mâine apari cu banii, că, dacă nu, vorbim altfel!*
— ***Fii atent,*** *ăsta umblă să-ți ia locul,* ***ascultă-mă pe mine.***

EXERCIȚIU

În dialogul de mai jos, colocutorii sunt fetele lui Moromete (Tita și Ilinca), o femeie mai în vârstă (Leana lui Ene), și o fată, Floarea, cunoștință a fetelor lui Moromete. Numai Leana este căsătorită.

— Hai să mergem, Ilinco, ce tot mai aștepți [...]
— Stați, fa, că mergem și noi, zise fata cu plasa. Ați auzit? Se mărită Polina.
— Polina lui Bălosu? Păi știm, răspunse Ilinca.
— Nu, nu știți, că nu cu Birică se mărită, răspunse fata, [...] acu' se mărită cu Stan Cotelici.
— Cu șchiopu'? întrebă Tita uimită. Cu urâtul ăla? Păi ce moartea a găsit-o să-l ia pe ăla? [...]
— Da' ce, fa, el nu trebuie să se-nsoare? Trebuie să-l ia cineva! zise Leana înfășurând plasa.
— Să-l ia moartea! răspunse Tita râzând.
— De ce, fa? Eu cum l-am luat pe Ene al meu? Ce are Stan Cotelici de fugiți de el?
— E urâât, ga, Leano, răspunse Tita. Și aia n-ar fi nimic, dar matale l-ai văzut cum umblă? Are atâta avere și parcă e milog!...
— E bine să strângă omul, zise Leana cu îndoială.

(M. Preda, **Morometii**)

a. Precizați dacă acest dialog are parte introductivă și parte finală.
Cine formulează oferta de dialog și în ce constă ea?

b. Precizați dacă oferta este expusă direct sau dacă, dimpotrivă, Floarea o pregătește ca pe o surpriză. Argumentați-vă răspunsul.

c. În ce constă partea centrală a dialogului?

d. Care sunt raporturile dintre colocutori (familiaritate, un anumit respect etc.)? De unde puteți să vă dați seama de natura acestor raporturi?

e. În ce măsură starea civilă a vorbitorilor influențează atitudinea (și comentariile) în legătură cu știrea că Polina se va mărita cu Stan Cotelici?

Scanned with OKEN Scanner

REGULILE DIALOGULUI

Regulile dialogului îi privesc pe participanții la dialog. Un participant la dialog trebuie să țină seama de mai multe lucruri:

1. **de felul cum preia cuvântul;**
2. **de durata eventualei sale intervenții;**
3. **de contextul dialogului;**
4. **de potrivirea dintre *ce* urmărește să spună și *cum* spune;**
5. **de direcția de desfășurare a dialogului.**

Se observă, prin urmare, că participarea la un dialog este o activitate complexă.

FELUL ÎN CARE SE PREIA CUVÂNTUL

Felul în care cineva preia rolul de emițător poate varia în funcție de formele dialogului. Ne vom convinge de acest lucru ceva mai târziu, când vom vedea că există dialoguri mai ordonate și dialoguri mai libere. Pentru moment însă, vom face câteva observații generale, valabile pentru toate formele dialogului.

A-ți însuși **rolul de emițător** înseamnă:

- ▶ să faci tu însuți o ofertă – și deci să deschizi un dialog

  sau

- ▶ să te integrezi, la un moment dat, într-un dialog aflat deja în desfășurare.

Nu există reguli speciale privitoare la prima situație. Există însă câteva reguli foarte simple (dar și foarte importante) referitoare la integrarea cuiva într-un dialog aflat deja în desfășurare. Aceste reguli sunt:

Preluăm rolul de emițător atunci când antevorbitorul și-a încheiat intervenția.

Preluăm rolul de emițător atunci când știm că nu e altcineva înaintea noastră care dorea să intervină.

Scanned with OKEN Scanner

Prima dintre aceste reguli ne cere un lucru evident: să nu îl întrerupem pe cel care vorbește. Regula are însă nevoie și de o precizare. Întreruperile sunt, totuși, admise dacă sunt scurte și dacă prin ele cerem explicații privind înțelesul termenilor sau expresiilor.

Un exemplu:

> — *[...] pentru ca să ajungem să vedem țara mea, care era peste putință să prevază cineva o situațiune foarte tristă, fiindcă le-am spus și dumnealor...*
> — *Care dumnealor?*
>
> (I. L. Caragiale, **Situațiunea**)

În această secvență, întreruperea era necesară, pentru că Nae, primul vorbitor, nu spusese cu cine vorbise.

Preluarea cuvântului prin întreruperea celuilalt este un semn fie de lipsă de educație, fie de rea-voință, fie de amândouă la un loc.

Cea de-a doua regulă e poate mai puțin evidentă. Totuși, și ea este o regulă de dialog civilizat. De fapt, e chiar mai mult: e o dovadă de eleganță din partea celui care se pregătește să intervină.

Putem semnala această atitudine prevenitoare printr-o formulă cunoscută: **dacă nu mai are nimeni ceva de zis, aș dori eu să spun că...**

Firește însă, dacă suntem într-un mediu cunoscut (de prieteni apropiați, de exemplu), nu e absolut necesar să fim foarte protocolari.

O regulă specială se referă la situația în care cineva asistă la un dialog și dorește să intervină, dar nu cunoaște pe ceilalți participanți (e, de pildă, cazul conversațiilor din tren).

Regula unei asemenea intervenții e următoarea:

În cazul unui dialog desfășurat între persoane pe care nu le cunoaștem, preluăm rolul de emițător *cerând permisiunea de a participa la discuție.*

Să vedem acum consecințele care apar dacă aceste reguli nu sunt respectate.

EXERCIȚIU

Precizați ce regulă a emițătorului e încălcată în dialogurile următoare și care este rezultatul.

> — *Nene, zic eu...*
> — *Ce, nene?... Aoleu! vai de biata țara asta! O s-ajungă rău, domnule [...]*
> *Eu aplec ochii și cu tonul foarte blajin:*
> — *Să mă crezi că și pe mine...*
> — *Ce și pe dumneata?...*
>
> (I. L. Caragiale, **Atmosferă încărcată**)

> — *Ce e vinovat băiatul dacă i-a zburat pălăria? zice mam' mare.*
> — *De ce-a scos capul pe fereastră? eu i-am spus să nu scoată capul pe fereastră! zice cu pică urâtul.*
> — *Nu-i treaba dumitale! ce te-amesteci d-ta? zice tanti Mița urâtului...*
>
> (I. L. Caragiale, **D-l Goe...**)

Scanned with OKEN Scanner

DURATA INTERVENȚIEI

Și aici există o regulă foarte simplă:

Intervenția nu trebuie să fie lungă.

Aceasta înseamnă să nu acaparăm dialogul. O intervenție care este prea lungă justifică încercarea altui participant la dialog de a-l întrerupe pe cel care acaparează discuția.

Se poate, totuși, întâmpla ca, în ciuda faptului că se respectă această regulă, un vorbitor să fie întrerupt de parteneri de dialog rău-voitori sau needucați. În acest caz, el poate cere colocutorilor să nu-l mai întrerupă. Aceasta se poate face fie direct, fie indirect, prin formule precum: **dați-mi voie, numai o secundă și termin** sau **aș mai avea de spus că...**

CONSTRUIREA ADECVATĂ A MESAJULUI

Un mesaj este construit cum se cuvine dacă emițătorul ține seama de contextul de dialog, de scopurile pe care el însuși le urmărește și de direcția de desfășurare a dialogului. Dacă toți acești factori sunt luați în seamă, se spune că dialogul a fost construit într-un mod adecvat.

ADECVAREA MESAJULUI LA CONTEXTUL DIALOGULUI

Am văzut mai înainte faptul că noțiunea de context este cuprinzătoare, ea însemnând mai multe lucruri la un loc. Să pornim de aceea de la câteva exemple simple, care ne vor face o idee despre ce poate însemna adecvarea mesajului la context.

Exemplul 1

Doamna X, care este însărcinată, se plânge cunoscutelor ei că suportă greu sarcina, că are lungi perioade de amețeli și lipsă de poftă de mâncare. Prietenele ei comentează cum se pricep această situație și, la un moment dat, doamna Y spune:

— Da, din păcate, dragă X, am mai auzit o asemenea poveste și persoana în cauză a născut copilul mort...

Exemplul 2

Z își întâlnește în mod întâmplător pe stradă un cunoscut care îi datorează bani. Cei doi se înțeleseseră asupra unui termen de înapoiere a datoriei, care nu se împlinise. De altfel, Z știa unde să-l găsească pe datornic, în caz că ar fi avut nevoie. Cunoștința lui Z e îmbrăcată în doliu.

— Ce ți s-a întâmplat?

— Mi-a murit mama acum două săptămâni... răspunde cunoștința lui Z.

— Da, îmi pare rău pentru tine... Spune-mi, te rog, poți să-mi dai banii aceia la termenul convenit? S-a ivit o ocazie și vreau să-i folosesc imediat...

Scanned with OKEN Scanner

Exemplul 3

Doi cunoscuți, A și B, stau de vorbă. La un moment dat, A are un acces violent de tuse, care se prelungește. În acest timp, el încearcă să continue dialogul și, cu greu, reușește. B nu acordă nici o atenție incidentului și nu dă nici un semn că ar fi preocupat de tusea lui A. Când accesul a trecut, B își continuă netulburat ideea.

În fiecare din aceste exemple, există un vorbitor care dovedește lipsă de tact prin intervenția sa.

Tact, *tacturi* s.n. Facultate de a judeca o situație dificilă care determină o comportare corectă, delicată și adecvată. **DEX**

În exemplul 1, nu se cuvenea ca doamna Y să facă o astfel de apreciere, chiar dacă avea certitudinea că simptomele doamnei X sunt acelea ale unei nașteri nefericite. De asemenea, Z nu trebuia să îi aducă aminte cunoștinței sale de datoria avută. În sfârșit, o politețe elementară l-ar fi obligat pe B să se întrerupă și să facă o remarcă despre accesul de tuse al lui A.

Ce reguli au încălcat, așadar, doamna Y, domnul Z și domnul B? Ei au încălcat *reguli de comportament politicos și delicat. Iar acest lucru înseamnă că nu au ținut seama de contextul dialogurilor.*

Trebuie menționat că nu întotdeauna adecvarea la context este încălcată în modul frapant descris mai sus. Uneori ea e mai puțin brutală, iar situațiile penibile sunt depășite prin tactul și cooperarea celorlați participanți la dialog.

EXERCIȚII

1. Refaceți sub forma unor dialoguri situațiile descrise mai sus, în așa fel încât replicile nepotrivite contextului să nu mai existe.

2. Un post de televiziune a transmis, cu vreme în urmă, o confruntare verbală violentă între două persoane cunoscute. Una dintre acestea a spus, la un moment dat, că este nevoită să se retragă. Interlocutorul i-a urat atunci să se ducă... la balamuc!

Cum judecați această intervenție?

Credeți că se poate justifica această... urare?

ADECVAREA MESAJULUI LA SCOPUL INTERVENȚIEI

Scopul în care intervenim într-un dialog trebuie să fie slujit de felul cum ne construim mesajul. Iată câteva cazuri simple de *adecvare la scopul comunicării:* dacă dorim să știm cât este ceasul, vom întreba pe cineva care are ceas chiar acest lucru – și nu-i vom cere să ne dea un pahar cu apă! În acest caz, mesajul – exprimat printr-o întrebare – este potrivit (sau adecvat) cu tot ceea ce dorim să știm.

Scanned with OKEN Scanner

Tot astfel, dacă o persoană este acuzată că a furat ceva, ea se va strădui să arate că învinuirea nu este întemeiată. Și, în acest scop, va face afirmații pe care cei în drept au obligația să le verifice. Nu ne putem aștepta ca persoana să se limiteze la repetarea afirmației „Nu am furat". Într-adevăr, o asemenea afirmație nu ar ajuta-o cu nimic. Și, prin urmare, mesajul nu ar fi adecvat scopului pe care îl are: acela de a se apăra.

EXERCIȚIU

Alegeți mijloacele adecvate pentru atingerea următoarelor scopuri:

- Doriți să obțineți ceva de la colegul / colega de clasă. *Mijloace:* rugămintea, porunca, amenințarea.
- Doriți să arătați că partenerul de dialog nu are dreptate când susține un anumit punct de vedere. *Mijloace:* insultarea partenerului, răstălmăcirea ideilor lui, argumentația care arată că, există ceva greșit în opinia susținută.
- Vreți să arătați cuiva că a procedat greșit într-o anumită situație. *Mijloace:* explicația că, după opinia voastră, conduita lui a fost greșită; ironizarea lui, din care să rezulte că nu știe să se poarte.

ATENȚIA LA EVOLUȚIA DIALOGULUI

În calitatea sa de receptor, un participant la dialog trebuie să respecte o regulă formulată deja într-un capitol anterior și pe care o repetăm:

Receptorul trebuie să fie atent la evoluția dialogului.

Să subliniem că avem în vedere atenția la (și nu familiaritatea receptorului cu) tema de discuție.

Pe cât de simplă este această regulă, pe atât de grave sunt efectele încălcării ei. Iată un exemplu semnificativ, propus pentru a fi comentat printr-un exercițiu.

EXERCIȚIU

Descoperiți intervențiile care arată faptul că receptorul nu a fost atent la ceea ce spunea colocutorul în replica precedentă.

Domnul: — Îl cheamă Costică [pe stăpânul tău]?
Feciorul: — Ba, Mitică.
Domnul: — Mitică?... peste poate!... Ce stradă e aici?
Feciorul: — Numărul 11 bis...
Domnul: — Nu e vorba de 11 bis.
Feciorul: — A zis domnul că nu vrea să puie 13, că e fatal.
Domnul: — N-are-a face 13... Eu te-ntreb de stradă. Ce stradă e asta?

(I. L. Caragiale, **Căldură mare**)

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII PRIVIND REGULILE DIALOGULUI

Regulile dialogului sunt reguli de comportament social. Încălcarea lor denotă, în primul rând, lipsă de educație sau de tact, tot așa cum lipsă de educație este să arunci hârtii sau coji de semințe pe stradă, și nu în coșul de gunoi.

Încălcarea regulilor de dialog poate compromite în așa măsură un dialog, încât el poate degenera în zarvă, gălăgie, chiar ceartă.

FORMELE DIALOGULUI CONVERSAȚIA ȘI DISCUȚIA

Formele principale de dialog sunt **conversația și discuția.**

În vorbirea de toate zilele, conversația și discuția sunt *termeni sinonimi.* Noi îi vom folosi însă cu sensuri specializate, care nu mai sunt sinonime.

O conversație **este un dialog a cărui desfășurare depinde de gradul în care participanții cunosc regulile generale ale dialogului.**

O discuție **este un dialog a cărui desfășurare depinde de o serie de reguli, acceptate în prealabil de toți participanții.**

Să exemplificăm:

- Dacă cineva se întâlnește pe stradă cu un prieten și are cu el un dialog, va avea **o conversație**, nu o discuție. Într-adevăr, persoana în cauză nu avea programată o întâlnire cu prietenul respectiv, nu era dinainte hotărât ce să se discute și nici nu exista vreo înțelegere despre felul în care ar putea decurge dialogul. Prin urmare, în acest caz, dialogul se desfășoară în funcție de cât de bine cunoaște fiecare regulile.

- Dacă însă cineva este solicitat de un post de televiziune să participe la o masă rotundă, atunci organizatorul emisiunii îi va face o serie de precizări, cum ar fi: cine sunt ceilalți participanți, care este tema dialogului, cine conduce dialogul, în ce fel se ia cuvântul. În acest din urmă caz, personajul nostru va participa nu la o conversație, ci la **o discuție**.

Scanned with OKEN Scanner

Conversația este forma cea mai răspândită de dialog. Din cauza numeroaselor împrejurări în care putem susține o conversație, este dificil de făcut o clasificare.

Discuțiile însă pot fi de mai multe feluri. *Examinarea orală în școli și universități* este, de exemplu, o varietate de discuție. Alte forme de discuție reglementează comunicarea orală *în armată, în justiție, în emisiunile de televiziune sau de radio, în conferințele de presă, în interviurile de angajare, în serviciile publice* (magazine de exemplu).

În fiecare dintre aceste cazuri, dialogurile sunt mai mult sau mai puțin reglementate. Întotdeauna însă ele sunt mai bine reglementate decât în conversație.

FORME ALE DISCUȚIEI
DEZBATEREA
DEZBATEREA POLEMICĂ

Dezbaterile sunt discuțiile cel mai bine organizate. Ele au următoarele trăsături:

- Tema dezbaterii este de interes larg și privește grupuri sociale sau profesionale (artiști, salariați, oameni de afaceri, pensionari etc.).
- Tema și durata dezbaterii sunt anunțate participanților din timp.
- Participanții sunt reprezentanți ai grupurilor interesate de dezbatere, dar și specialiști sau oameni politici.
- Discuția este condusă de un moderator. Moderatorul invită participanții și le comunică toate detaliile de organizare.
- Regulile discuției și autoritatea moderatorului trebuie să fie liber acceptate de toți participanții.
- Dezbaterea are asistență publică, asigurată fie prin desfășurarea ei în săli, fie prin transmiterea ei la radio sau televiziune.

EXERCIȚIU

Folosind coordonatele de mai sus, descrieți o dezbatere televizată care a avut loc în ultima săptămână.

De cele mai multe ori, dezbaterile nu se încheie prin *consens*, (adică nu toți participanții ajung la aceleași concluzii). Faptul acesta este absolut normal. Spectatorul unor astfel de emisiuni nu trebuie să fie nemulțumit de faptul că, în final, participanții pot păstra puncte de vedere diferite.

Scanned with OKEN Scanner

Opiniile opuse exprimate și susținute în aceeași dezbatere definesc o *discuție (dezbatere) polemică*.

Polemicile se poartă cu argumente, nu cu jigniri sau cu amenințări.

Persoanele aflate într-o dezbatere polemică se vor strădui să arate că opinia pe care o au este mai bine întemeiată decât aceea a interlocutorului.

EXERCIŢIU

Organizați o dezbatere (eventual polemică) pe tema curentelor muzicale (etno, tehno, rock, rap etc.). Dezbaterea ar putea avea titlul „Care este curentul cel mai popular / dominant în muzica actuală și de ce?". Recomandarea generală ar fi ca participanții să treacă dincolo de poziția: *stilul meu preferat de muzică este cel mai bun / popular, iar toate celelalte nu sunt nimic* și să asculte și argumentele celorlalți.

Situația se complică însă în cazul *polemicilor politice*. În acest dezbateri, fiecare dintre părți este orientată către același scop: *puterea* pe care o dă funcția de conducere. Cel de la putere va lupta să apere ceea ce are, în timp ce acela care nu are puterea se va strădui să îi convingă pe spectatori că merită să o obțină. De aceea, în polemicile politice, *rar se va întâmpla ca vreuna dintre părți să declare că interlocutorul este cel ce are dreptate.*

Pericolul care amenință o discuție (și, bineînțeles, și o dezbatere) este acela de a se transforma în **conversație.** Aceasta înseamnă că regulile discuției sunt abandonate de participanți. Ei ajung să folosească regulile dialogului în mod liber, adică potrivit cu gradul lor de educație.

EXERCIŢII

1. Descoperiți regulile discuției în justiție, alegând varianta potrivită:

(a) În fața judecătorului, fiecare parte implicată în proces vorbește:

- când vrea;
- când i se dă cuvântul.

(b) Fiecare parte din proces e obligată să spună:

- ce îi convine;
- adevărul;
- adevărul legat de conținutul întrebărilor puse de judecător;
- ce îi trece prin cap.

2. Citiți schița **Justiție** de I. L. Caragiale și indicați intervențiile prin care regulile discuției în instanță nu sunt respectate.

Scanned with OKEN Scanner

REZUMAT

DIALOGUL

DEFINIȚIA DIALOGULUI

Orice situație de comunicare orală în care protagoniștii sunt alternativ emițători și receptori se numește *dialog*.

CARACTERISTICILE DIALOGULUI

- **Dialogul se produce prin interacțiuni verbale, slujite de interacțiuni nonverbale și paraverbale.**
- **Dialogul este structurat.**
- **Dialogul este dependent de context.**

STRUCTURA DIALOGULUI

Dialogul are două componente principale:

- **un ansamblu de interacțiuni între cel puțin doi colocutori;**
- **un ansamblu de strategii prin care vorbitorul urmărește ca acțiunile sale asupra receptorului să fie eficiente.**

INTERACȚIUNILE ȘI LOCUL LOR ÎN DIALOG

Interacțiunile se produc în toate părțile componente ale dialogului, adică:

- **în partea introductivă** (care cuprinde formule introductive);
- **în partea centrală;**
- **în partea finală** (care cuprinde formule de retragere).

Cea mai importantă interacțiune verbală este oferta de dialog și răspunsul la ea.

Oferta exprimă intenția vorbitorului care deschide un dialog.

Scanned with OKEN Scanner

STRATEGIILE VORBITORULUI

- **Vorbitorul încearcă să câștige bunăvoința receptorului.**
- **Periodic sau nu, el verifică dacă partenerul său de dialog este atent.**
- **El reliefează anumite elemente de mesaj.**

STRUCTURA DIALOGULUI

Un participant la dialog trebuie să țină seamă de mai multe aspecte ale dialogului:

- **de felul cum preia cuvântul;**
- **de durata eventualei sale intervenții;**
- **de adecvarea mesajului său la:**
  - **contextul dialogului;**
  - **scopul urmărit;**
  - **direcția de desfășurare a dialogului.**

FELUL ÎN CARE SE PREIA CUVÂNTUL

- **Preluăm rolul de emițător, atunci când antevorbitorul și-a încheiat intervenția.**
- **Preluăm rolul de emițător, atunci când știm că nu e altcineva înaintea noastră care dorea să intervină.**
- **În cazul unui dialog desfășurat între persoane pe care nu le cunoaștem, preluăm rolul de emițător, cerînd permisiunea de a participa la discuție.**

DURATA INTERVENȚIEI

Intervenția unui emițător nu trebuie să fie lungă.

Adecvarea mesajului la contextul dialogului

Pentru a nu avea intervenții lipsite de tact, emițătorul trebuie să fie atent la contextul dialogului.

Adecvarea mesajului la scopul intervenției

Intervenția unui emițător trebuie să fie adecvată scopului pe care vorbitorul îl are.

Atenția la evoluția dialogului

Receptorul trebuie să fie atent la evoluția dialogului.

Scanned with OKEN Scanner

FORMELE DIALOGULUI

Formele principale de dialog sunt **conversația și discuția.**

O conversație **este un dialog a cărui desfășurare depinde de gradul în care participanții cunosc regulile generale ale dialogului.**

O discuție **este un dialog a cărui desfășurare depinde de o serie de reguli, acceptate în prealabil de toți participanții.**

CLASIFICAREA DISCUȚIILOR

Discuțiile pot fi de mai multe feluri (enumerarea alăturată nu e completă):

- **examinarea orală în școli și universități;**
- **raportările în armată;**
- **ședințele de judecată;**
- **dezbaterile în emisiunile de televiziune, de radio sau în conferințele de presă;**
- **interviurile de angajare;**
- **dialogurile cu lucrătorii din serviciile publice.**

DEZBATEREA ȘI DEZBATEREA POLEMICĂ

Trăsăturile dezbaterii:

- **Tema dezbaterii este de interes larg și privește grupuri sociale sau profesionale (artiști, salariați, oameni de afaceri, pensionari etc.).**
- **Tema și durata dezbaterii sunt anunțate participanților din timp.**
- **Participanții sunt reprezentanți ai grupurilor interesate de dezbatere, dar și specialiști sau oameni politici.**
- **Discuția este condusă de un moderator. Moderatorul invită participanții și le comunică toate detaliile de organizare.**
- **Regulile discuției și autoritatea moderatorului trebuie să fie liber acceptate de toți participanții.**
- **Dezbaterea are asistență publică, asigurată fie prin desfășurarea ei în săli, fie prin transmiterea ei la radio sau televiziune.**

Opiniile opuse exprimate și susținute în aceeași dezbatere definesc o discuție (dezbatere) polemică.

Scanned with OKEN Scanner

COMUNICAREA

TEST

În dialogul de mai jos, unul dintre vorbitori urmărește să cumpere de la celălalt o parcelă de pământ.

Elemente de context:

- Interlocutorii sunt doi țărani, Moromete și Bălosu, care sunt vecini.
- Moromete nu-l simpatizează pe Bălosu, dar nu i-o arată pe față.
- Personajele sunt cam de aceeași vârstă.
- Bălosu e mai înstărit decât Moromete.
- Cei doi stau de vorbă în casa lui Bălosu și tocmai au încheiat o mică afacere: Moromete i-a vândut lui Bălosu un salcâm.
- Pământul despre care aduce Bălosu vorba în continuare nu pare a avea o situație juridică limpede, în sensul că nu se știe prea bine cine este proprietarul.

— Moromete, zise el, și avea un glas din care se înțelegea că nu se mai gândea de mult la salcâm. De ce nu vinzi tu locul ăsta al tău din spatele casei?

Moromete se uită împrăștiat pe fereastră.

— Care, locul ăsta d-acilea?

— Da, tot îl ții tu degeaba.

— Mda, mormăi Moromete absent.

— Ți-l cumpăr eu, continuă Bălosu. Dacă vrei, facem repede formele.

— Hai, mă, nu mă mai ține aici, că am treabă, răspunse Moromete de parcă n-ar fi auzit. Tu nu știi că nu e locul meu?

— Ba e-al tău, îl informă Bălosu. Câți ani au trecut de când a plecat alde soră-ta din casă?

— Păi... sunt mai bine de cincisprezece ani!

— Ei, după cincisprezece ani legea zice că moștenirea neîmpărțită rămâne ăluia care e în ea. Nu știai de chestia asta?

— Hai, mă, că nu e a [...] șa cum zici tu, dă-mi banii ăia, să mă duc încolo de-acilea!...

Bălosu rămase nedumerit.

— Dacă nu crezi, întreabă și tu unul din avocații ăștia... insistă el.

— Hai, mă, altă treabă n-am eu acuma, răspunse Moromete, de astă dată cu glas rece, tăios.

Bălosu nu mai insistă, iar Moromete după ce primi banii părăsi casa vecinului.

(M. Preda, **Morometii**)

Scanned with OKEN Scanner

CERINŢE

▸ **(a)** Demonstraţi că fragmentul reprodus este un dialog.

(b) Precizaţi ce formă de dialog întâlniţi aici.

(c) Precizaţi dacă interlocutorii respectă regula preluării cuvântului şi pe cea a menţinerii lui.

(d) Cine lansează oferta de dialog şi în ce constă ea?

▸ **(a)** Precizaţi care este scopul lui Bălosu în această conversaţie.

(b) Ce face el pentru a-şi atinge acest scop?

Pentru a răspunde la întrebare:

- luaţi seama la indicaţia dată de narator *(avea un glas din care se înţelegea că nu se mai gândea de mult la salcâm);*
- comentaţi intervenţiile lui Bălosu din următoarele perechi de replici **(1 – 4):**

1 — *Care, locul ăsta d-acilea?*
— *Da, tot îl ţii tu degeaba.*

2 — *[...] Tu nu ştii că nu e locul meu?*
— *Ba e-al tău.*

3 — *[...] moştenirea neîmpărţită rămâne ăluia care e în ea.*
— *Hai, mă, că nu e aşa cum zici tu.*

4 — *[...] întreabă şi tu unul din avocaţii ăştia [...]*
— *Hai, mă, altă treabă n-am eu acuma [...]*

(c) Este tactica adoptată de Bălosu potrivită cu scopul urmărit?

(d) Dă această tactică rezultatul aşteptat? Argumentaţi-vă răspunsul.

(e) Care e scopul lui Moromete din momentul în care îşi dă seama ce vrea Bălosu?

(f) Ce face Moromete pentru a-şi atinge scopul?

Pentru a răspunde la întrebare:

- luaţi seama la indicaţiile date de narator: *Moromete se uită împrăştiat pe fereastră; — Mda, mormăi Moromete absent.; [...] răspunse Moromete, de astă dată cu glas rece, tăios*;
- comentaţi intervenţiile lui Moromete din perechile de replici **(1 – 4).**

(g) Încalcă Moromete vreo regulă de adecvare a mesajului? Pentru a răspunde la întrebare, luaţi seama la replicile:
— *Hai, mă, nu mă mai ţine aici, că am treabă; [...] dă-mi banii ăia, să mă duc încolo de-acilea![...]*

(h) Este tactica adoptată de Moromete adecvată scopului urmărit?

(i) Dă această tactică rezultatul aşteptat?

Argumentaţi-vă răspunsul.

Scanned with OKEN Scanner

FORMELE COMUNICĂRII ORALE (II)

COMUNICARE

Monologul este a doua (și ultima) formă fundamentală de comunicare orală. În vorbire, el se împletește deseori cu dialogul.

MONOLOGUL

De obicei, monologul este înțeles doar *ca vorbire cu sine însuși,* fără prezența unui alt receptor. Manifestările de acest fel *sunt,* într-adevăr, monologuri, dar sfera acestui fenomen este mai cuprinzătoare. De exemplu, dacă în cursul unei conversații cineva spune o anecdotă, relatarea ei *este, de asemenea, un monolog.* Tot parte a unui monolog este și începutul schiței următoare:

> *M-am dus la Sf. Ion să fac o vizită doamnei Maria Popescu, o veche prietenă, ca s-o felicit pentru onomastica unicului ei fiu, Ionel Popescu, un copilaș foarte drăguț de vreo opt anișori.*
>
> (I. L. Caragiale, **Vizită**)

Într-adevăr, dacă acest început de schiță ar fi o situație de comunicare orală, atunci aceia care ar asculta s-ar pregăti să asculte povestea până la sfârșit.

DEFINIȚIA MONOLOGULUI

Să vedem atunci care este definiția **monologului**.

Iată și câteva fenomene de comunicare ilustrând definiția aceasta:

- **prezentarea știrilor în jurnalele de televiziune și de radio;**
- **declarația de presă (a unui demnitar, a unei instituții etc.);**
- **un discurs rostit într-un moment festiv;**
- **prezentarea unei comunicări științifice;**
- **recitarea unei poezii;**
- **predarea unei lecții.**

Orice act de comunicare orală în desfășurarea căruia rolurile de emițător și receptor rămân fixe este *un monolog*.

După cum se poate observa, trăsăturile comune acestor acte de vorbire sunt două:

1. există o persoană care rămâne emițător până la sfârșit;
2. există cel puțin o persoană care, până la sfârșitul actului de comunicare, este receptor.

Dacă se întâmplă ca emițătorul și receptorul să fie *una și aceeași persoană,* aceasta înseamnă, de asemenea, că rolurile rămân fixe.

Scanned with OKEN Scanner

ELEMENTE COMUNE DIALOGULUI ȘI MONOLOGULUI

Chiar din definiția anterioară se conturează anumite ***asemănări*** între **dialog** și **monolog**:

- **Amândouă formele de comunicare presupun existența a două roluri: emițătorul și receptorul.**
- **Și în dialog, și în monolog, emițătorul acționează asupra receptorului prin cuvânt și prin mijloace de exprimare paraverbale și nonverbale.**
- **Și în dialog, și în monolog, emițătorul face o ofertă de comunicare.**
- **Amândouă formele de comunicare pot avea ca mediu de propagare fie canale *naturale* (ceea ce înseamnă prezența nemijlocită a partenerilor de comunicare), fie canale *artificiale* (de exemplu, radioul sau televiziunea).**
- **Și dialogul, și monologul sunt dependente de context.**

TRĂSĂTURI CARACTERISTICE ALE MONOLOGULUI

Monologul are însă și ***trăsături care îl deosebesc de dialog.*** Acestea sunt:

- **Monologul este o acțiune verbală *unidirecțională*.**
- **Monologul înlesnește comunicarea cu un număr mare de receptori (comunicarea în masă).**
- **În monolog, rolul emițătorului este mai important decât în dialog.**

MONOLOGUL ESTE O ACȚIUNE VERBALĂ UNIDIRECȚIONALĂ

Această trăsătură deosebește *în mod decisiv dialogul de monolog*. Să ne amintim faptul că o caracteristică de frunte a dialogului este *interacțiunea*.

Participanții la dialog acționau unii asupra celorlalți, deoarece dialogul le permitea *însușirea alternativă a celor două roluri*.

Acest lucru nu mai este *(aproape deloc)* valabil pentru monolog. Se poate spune, de aceea, că, *în general*, în cadrul monologului, repartiția fixă a rolurilor *împiedică receptorul să acționeze asupra emițătorului*. Spre exemplu, regula unei declarații de presă este ca o persoană să vorbească, iar cei prezenți să asculte, fără să pună întrebări.

Scanned with OKEN Scanner

În monolog, așadar, numai *emițătorul* are posibilitatea să acționeze *în mod constant și sistematic* asupra receptorului. De aceea, în monologuri receptorul mai este numit și *auditoriu*.

MONOLOGUL ÎNLESNEȘTE COMUNICAREA ÎN MASĂ

Aceasta este o altă trăsătură care diferențiază dialogul de monolog. Deși, în anumite împrejurări (sălile de spectacol, stadioanele), se pot realiza, pentru câteva momente, dialoguri între artiștii de pe scenă și zeci de mii de spectatori, este destul de clar faptul că dialogurile presupun, de regulă, *un număr mic de participanți*.

Monologurile *nu sunt însă dependente de această limitare numerică*. Dimpotrivă, ele sunt cele mai potrivite forme de comunicare orală cu un mare auditoriu.

ROLUL EMIȚĂTORULUI ESTE MAI IMPORTANT DECÂT ÎN DIALOG

Rolul mai important al emițătorului unui monolog față de emițătorul dintr-un dialog decurge din însăși regula monologului. Regula spune că *o persoană vorbește, iar ceilalți ascultă*. Această situație îi dă emițătorului o anumită superioritate, de care, de obicei, auditoriul este conștient.

În dialog, situația este diferită. Dialogul creează protagoniștilor *șanse egale de confruntare* (aceasta nu înseamnă neapărat discuție în contradictoriu).

STRUCTURA MONOLOGULUI

Ca și dialogul, monologul are două componente principale. Însă numai una dintre ele este comună cu dialogul.

Structura monologului este următoarea:

- **un ansamblu de acțiuni verbale (dar și paraverbale sau nonverbale) focalizate asupra receptorului;**
- **un ansamblu de strategii prin care emițătorul se asigură de eficacitatea acțiunilor sale asupra receptorului.**

Elementul comun este, evident, a doua componentă.

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIŢIU

Recapitulaţi strategiile folosite de un vorbitor în *dialog* pentru a se asigura că acţiunea sa se petrece în condiţii optime.

Descoperiţi singuri dacă aceste strategii se potrivesc şi în cazul monologului.

Se obişnuieşte ca într-un monolog să se deosebească trei părţi:

- **introducerea;**
- **cuprinsul;**
- **încheierea.**

Prima şi a treia parte nu sunt însă întotdeauna prezente. Iată două fragmente de prelegeri universitare, ţinute de acelaşi profesor. Într-una dintre ele, introducerea este prezentă, în cealaltă, nu:

După cum am anunţat, voi face anul acesta două cursuri paralele: unul de metafizică propriu-zisă şi unul de filozofia catolicismului.

(Nae Ionescu, **Curs de metafizică**)

Primul lucru pe care trebuie să-l facem începând un curs de logică este să ne întrebăm: ce este logica?

(Nae Ionescu, **Curs de logică**)

Finalul unui monolog poate, de asemenea, lipsi, mai ales dacă monologul este parte a unui dialog.

Respectarea structurii **introducere – cuprins – încheiere** este, totuşi, recomandabilă. Şi, de fapt, în anumite forme de monolog, ea şi este respectată: emisiunile de ştiri, intervenţiile din ocaziile solemne, declaraţiile de presă, transmisiunile sportive sunt riguros marcate de prezenţa formulelor de introducere şi încheiere.

CLASIFICAREA MONOLOGURILOR

Monologurile pot fi clasificate în funcţie de doi factori. Ei sunt:

- **poziţia monologului în contextul mai larg al actelor de comunicare orală;**
- **scopul comunicării.**

Scanned with OKEN Scanner

CLASIFICARE DUPĂ RELAȚIA CU DIALOGUL

Din primul punct de vedere, deosebim:

- **monologuri independente;**
- **monologuri inserate în dialoguri.**

MONOLOGURI INDEPENDENTE

Monologurile independente sunt acele monologuri *care nu apar ca urmare a evoluției unui dialog într-o anumită direcție.* De exemplu, un anunț de publicitate nu e urmarea unei conversații (sau a unei discuții). De asemenea, o conferință științifică sau un recital de poezie nu decurge din felul în care evoluează un dialog între câteva persoane.

MONOLOGURI INSERATE ÎN DIALOG

Monologurile inserate în dialog, în schimb, sunt *consecința felului în care decurge dialogul.* De pildă, într-o conversație se poate ivi ocazia de a istorisi ceva legat de subiectul de până atunci al dialogului. De asemenea, poate apărea prilejul de a argumenta un punct de vedere. În toate aceste cazuri, monologul se *naște din dialog* și se inserează în dialog.

EXERCIȚII

1. Dați două exemple de monolog independent, în afară de exemplele menționate anterior.

2. Alegeți dintr-o operă literară cunoscută de voi un exemplu de dialog care să conțină un monolog inserat în dialog.

3. Construiți un dialog în care să inserați un monolog.

CLASIFICAREA MONOLOGURILOR DUPĂ SCOPUL COMUNICĂRII

Din acest punct de vedere, deosebim următoarele tipuri (clasificarea nu este completă):

- **monologul narativ;**
- **monologul argumentativ-explicativ;**
- **monologul persuasiv.**

MONOLOGUL NARATIV

Monologul narativ constă în relatarea unei întâmplări sau a conținutului unei opere narative. Ne folosim de acest tip de monolog, de pildă, la orele de literatură, când prezentăm conținutul operelor epice.

Scanned with OKEN Scanner

Prezentarea unei perioade istorice, cu întâmplările ei caracteristice este, de asemenea, un exemplu de monolog narativ (deşi, strict vorbind, prezentările istorice nu se reduc numai la naraţiune). Alte exemple de monologuri narative sunt emisiunile de ştiri sau comentariile din reportajele de radio sau televiziune.

Când oamenii obişnuiţi relatează ceva, ei sunt înclinaţi să lase anumite părţi din naraţiune subînţelese, ca şi cum cei care ascultă ar şti deja povestirea. Exact acelaşi lucru li se întâmplă şi multor elevi atunci când relatează conţinutul unei opere epice. Gândul subînţeles este că profesorul ştie oricum acţiunea.

Efectul acestui fapt este că relatarea devine de multe ori neclară, deoarece unele întâmplări nu au fost povestite. Regula la care ne referim are în vedere tocmai această situaţie şi este o îndrumare elementară:

Relatarea unei întâmplări trebuie să se facă avându-se tot timpul în minte faptul că *ascultătorul nu ştie nimic despre cele întâmplate.*

EXERCIŢIU

Organizaţi, în timpul orei de limba română, un concurs privind cel mai reuşit monolog narativ.
Alegeţi ca subiecte de monolog cele mai amuzante întâmplări pe care le-aţi trăit sau le-aţi auzit.

Claritatea şi cursivitatea unei povestiri au de câştigat, dacă ne organizăm povestirea *în funcţie de momentele subiectului;* adică, în funcţie de *locul, timpul* şi *personajele* care participă la acţiune; de *intrigă* şi *de acţiunile care decurg din intrigă;* de *punctul culminant* (dacă există) şi de *deznodământ*. A povesti după acest plan e o tehnică de relatare ce se potriveşte nu doar operelor literare, ci oricărui fel de întâmplări.

MONOLOGUL EXPLICATIV-ARGUMENTATIV

Monologul explicativ-argumentativ urmăreşte în esenţă să răspundă la două întrebări, amândouă foarte generale.

- **cum se explică existenţa unui obiect, fenomen sau fiinţă?**
- **de ce se petrec anumite fenomene?**

Scanned with OKEN Scanner

Acestea sunt, de fapt, întrebările la care caută să răspundă ştiinţa.

Bineînţeles, monologul argumentativ-explicativ e propriu expunerilor ştiinţifice sau activităţilor didactice având ca obiect ştiinţele (fizică, chimie, biologie, geografie, astronomie etc.). El prezintă *corelaţii* între fenomene, cu scopul de a arăta că unul dintre fenomene este *cauza* celuilalt.

Este caracteristică monologului argumentativ-explicativ *structurarea logică a expunerii şi precizia conceptelor (elementele lexicale nu trebuie folosite cu mai multe sensuri).*

EXERCIŢII

1. Daţi două exemple de argumentări ştiinţifice ale unor fenomene. Încercaţi să prezentaţi argumentaţia în datele ei principale.

2. Definiţi noţiunile de **propoziţie** şi de **frază.** Încercaţi acum să vedeţi ce se întâmplă în gramatică dacă, prin **propoziţie,** se înţelege când „propoziţie", când „frază".

3. ▶ Puneţi afirmaţiile de mai jos în ordine (numerotându-le cu **a, b, c**), astfel încât una să servească drept bază pentru formularea celeilalte.

- Propoziţia este comunicarea cu un singur predicat.
- Un verb poate fi la un mod personal sau nepersonal.
- Un predicat este un verb la un mod personal.

▶ Închipuiţi-vă acum că sunteţi cu sora voastră mai mică şi că trebuie să-i explicaţi ce este propoziţia. Construiţi un scurt monolog argumentativ pe această temă.

MONOLOGUL PERSUASIV

DEX **Persuasiv, -ă,** *persuasivi, -e* (adjectiv) Care urmăreşte sau are darul să convingă pe cineva să creadă, să gândească sau să facă un anumit lucru.

Prin **monologul persuasiv**, emiţătorul încearcă *să determine auditoriul să acţioneze într-un anumit fel.* Exemplele cele mai cunoscute de astfel de monologuri sunt *discursurile electorale şi emisiunile de reclame.* Primele urmăresc obţinerea votului. Celelalte încearcă să convingă auditoriul să cumpere un anumit produs.

MONOLOGUL PERSUASIV PUBLICITAR

Monologul persuasiv publicitar poate fi construit în mai multe feluri. O explicaţie a acestui fapt este că el este realizat cu substanţiala *contribuţie a elementelor vizuale.* Dar chiar şi dacă nu se ţine seama de aceste elemente, se poate constata că există mesaje publicitare care diferă în partea lor de mesaj oral. Există, de exemplu, reclame bazate pe descrieri şi reclame bazate pe scurte naraţiuni dramatizate.

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIŢIU

Indicaţi două anunţuri publicitare bazate pe naraţiune, care vă plac în mod special. Prezentaţi-le.

Elementul comun al anunţurilor publicitare este *formula finală*. Ea îi sugerează receptorului să cumpere produsul, evocându-i calitatea dominantă:

- **Nu te lasă până nu te laşi!** (reclamă la pastile contra fumatului);
- **Dacă exigenţa cere impecabilul, exigenţa cere Ariel!** (reclamă de detergent);
- **Obiectivul nostru: nici o carie!** (reclamă de pastă de dinţi);
- **Le curăţă [geamurile] de nu se văd!** (reclamă la un detergent pentru geamuri);
- **Mor gândacii după el.** (reclamă la un insecticid).

EXERCIŢII

1. Următoarele două reclame au circulat o vreme în mass-media:

- **Detergentul X, detergentul dumneavoastră final!**
- **Pasta Y curăţă efectiv!**

Ce înţelegeţi din aceste două mesaje? Reformulaţi aceste mesaje, astfel încât să nu aibă mai multe înţelesuri, şi mai ales, să nu aibă înţelesuri nedorite!

2. Construiţi pe baza unei scurte naraţiuni o reclamă pentru o pastă de dinţi. Daţi atenţie formulei finale.

MONOLOGUL PERSUASIV ELECTORAL

Monologul persuasiv electoral are posibilităţi mai limitate de influenţare a auditoriului, în raport cu acela publicitar. Aceasta pentru că el depinde, în cele din urmă, de candidatul care se prezintă în faţa alegătorilor. Candidatul nu poate fi înlocuit tot timpul cu filme electorale. El trebuie să apară în public şi să vorbească.

Scanned with OKEN Scanner

Tehnica de convingere în discursul electoral este însă mai complicată. Nu e suficient să îți prezinți calitățile pentru ca oamenii să creadă în tine și să-ți dea votul. Foarte schematic, tehnica de persuasiune se construiește pe baza următoarelor elemente:

- Emițătorul trebuie să știe de ce au nevoie oamenii, ce speranțe au și de ce se tem (nu vor să (mai) trăiască; de pildă, război, șomaj, creșteri de prețuri etc.).
- El trebuie să arate că, pentru toate aceste temeri, există soluții: se poate evita ceea ce oamenii nu vor să trăiască și se poate înfăptui ceea ce ei au nevoie.

De la acest punct mai departe, fiecare orator politic va opta pentru formula care i se pare cea mai bună. Această formulă reflectă programul său. Unul, de exemplu, va arăta că partea prin care oamenii își pot împlini așteptările este apartenența lor națională. Altul va sugera că numai apartenența oamenilor la o anumită *categorie socială* poate aduce soluțiile bune. Altul va face apel la simțul civic și la solidaritatea între oameni pentru găsirea soluțiilor.

Intervine, în sfârșit, și pasul-cheie: este pasul prin care *oratorul se prezintă pe sine însuși.* În discursurile electorale, acest pas nu va fi niciodată subliniat. Dar el este mereu foarte important. Oratorul urmează să le sugereze celorlalți că este omul care crede în aceleași lucruri ca și ei. În plus, el trebuie să apară ca omul care s-a gândit mai din vreme la problemele celorlalți și care deține soluții concrete. De abilitatea în rezolvarea acestor lucruri, depinde succesul în persuasiune.

EXERCIȚIU

Întrebată pe stradă de un reporter de televiziune ce părere avea despre faptul că Papa urma să viziteze România, o doamnă a răspuns astfel:

Nu am o părere bună, pentru că Papa este catolic, iar noi suntem ortodocși și prin urmare nu are de ce să vină la noi.

Exprimați-vă într-un scurt monolog părerea față de această atitudine. Căutați argumente care să vă susțină punctul de vedere.

Scanned with OKEN Scanner

REZUMAT

MONOLOGUL

DEFINIȚIE

Orice act de comunicare orală, în desfășurarea căruia rolurile de emițător și receptor rămân *fixe*, este *un monolog*.

TRĂSĂTURI CARACTERISTICE

- **Monologul este o acțiune verbală unidirecțională.**
- **Monologul înlesnește comunicarea cu un număr mare de receptori.**
- **În monolog, rolul emițătorului este mai important decât în dialog.**

STRUCTURA MONOLOGULUI

Monologul este compus din:

- **un ansamblu de acțiuni verbale (dar și paraverbale sau nonverbale) focalizate asupra receptorului;**
- **un ansamblu de măsuri, prin care emițătorul se asigură de eficacitatea acțiunilor sale asupra receptorului.**

CLASIFICAREA MONOLOGURILOR

Monologurile pot fi clasificate în funcție de doi factori:

(a) relația lor cu dialogul;

(b) scopul de comunicare pe care îl slujesc.

(a) Din primul punct de vedere, există:

- **monologuri independente;**
- **monologuri inserate în dialoguri.**

(b) Din punctul de vedere al *scopului de comunicare pe care îl servesc*, deosebim următoarele tipuri de monologuri:

- **monologul narativ;**
- **monologul argumentativ-explicativ;**
- **monologul persuasiv.**

Scanned with OKEN Scanner

COMUNICARE

TEST

Fragmentul de mai jos este o parte a unei istorisiri mai ample. Cel care povestește este șeful poliției locale, Ghiță Pristanda. Ascultătorul este șeful său, prefectul Ștefan Tipătescu. Persoanele despre care povestește Pristanda sunt adversarii politici ai lui Tipătescu. Atunci, ca și acum, nu intra în atribuțiile poliției să-i urmărească pe adversarii politici ai prefectului.

Tipătescu: — *Spune odată istoria de-aseară, că mă grăbesc.*

Pristanda: — *Bine ziceți, coane Fănică. Aseară pe la zece și jumătate mă duc acasă, îmbuc ceva și mă dau așa pe-o parte să ațipesc numai un minuțel, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevasta zice, pardon, „Dezbracă-te, Ghiță, și te culcă". Eu, nu; eu, la datorie, coane Fănică, zi și noapte la datorie. Așa, mă scol, cam pe la douăspce fără un sfert și, pardon, mă dezbrac de mondir, scoț chipiul, mă îmbrac țivilește și plec... la datorie, coane Fănică. Până să plec, se făcuse vreo unul după douăspce. O iau prin dosul primăriei și apuc pe maidan ca să ies la bariera Unirii. Când dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele de din dos ale lui d. Nae Cațavencu, și ferestrele vraiște. Ulucile înalte... dacă te sui pe uluci, poți intra pe fereastră în casă. Eu cu gândul la datorie, ce-mi dă în gând ideea? zic: ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică... și, binișor, ca o pisică, mă sui pe uluci și mă pui s-ascult: auzeam și vedeam cum v-auz și m-auziți, coane Fănică, știți ca la teatru.*

(I. L. Caragiale, **O scrisoare pierdută**)

CERINȚE

1. (a) Demonstrați că acest fragment este un monolog.

(b) Precizați ce fel de monolog este el din punctul de vedere al relației cu dialogul și din punctul de vedere al scopului comunicării.

(c) Indicați elementele care arată că relația dintre cei doi este aceea dintre un șef și un subordonat.

(d) Precizați scopul în care povestește Pristanda această istorie:

- Istorisește ca să se achite de o obligație de serviciu, întâmplarea fiind una dintre cele de care se ocupă poliția.
- Istorisește un fapt divers, cu scopul de a-și amuza șeful.
- Istorisește o întâmplare fără legătură cu obligațiile de polițist, dar care este importantă pentru *omul politic* Tipătescu. În acest caz, scopul principal este să-i arate șefului său cât îi este de fidel.

(e) Indicați fragmentele din care se observă preocuparea lui Pristanda de a sublinia că tot ceea ce a întreprins exprimă devotamentul pentru șeful său.

(f) Indicați elementele de strategie prin care, în cursul povestirii, Pristanda „controlează" dacă este urmărit cu atenție de Tipătescu. Precizați ce funcție are cuvântul **pardon** folosit de două ori de Pristanda în istorisirea sa.

2. (a) Identificați particularitățile lexicale de comunicare orală care apar în acest monolog (greșeli sau particularități de vorbire admise de normele de exprimare corectă). Corectați greșelile.

(b) Identificați particularitățile morfologice de limbă vorbită. Dacă sunt greșeli, corectați-le.

(c) Identificați particularitățile sintactice de limbă vorbită. Dacă sunt greșeli, corectați-le.

Scanned with OKEN Scanner

FORMELE COMUNICĂRII VERBALE (II)

COMUNICAREA

COMUNICAREA SCRISĂ

Cea de-a doua formă de comunicare verbală este **comunicarea scrisă.**

TRĂSĂTURILE COMUNICĂRII SCRISE

- **În comunicarea scrisă, emițătorul își construiește mesajul prin intermediul unor *simboluri grafice.* Aceste simboluri grafice sunt, în principal, *literele.* Literele desemnează *sunetele.***
- **Mesajul nu se mai transmite prin canale accesibile audiției. Canalul mesajelor scrise este accesibil *vederii.* În mod firesc, receptarea actelor de comunicare scrisă presupune o funcționare normală a acestui simț.**
- **Spre deosebire de mesajele orale, mesajele scrise *nu dispar decât dacă sunt distruse.* Scrisul *fixează,* așadar, comunicarea.**
- **În comunicarea scrisă, rolul spontaneității este mult redus.**

EXERCIŢIU

Indicați o consecință privitoare la studiile istorice a faptului că scrisul fixează comunicarea. În acest sens, gândiți-vă care dintre următoarele două forme de civilizație poate oferi mai multe date istorice:

- o civilizație bazată pe oralitate;
- o civilizație bazată pe scriere.

REGULILE DE BAZĂ ALE COMUNICĂRII SCRISE

Multe dintre regulile comunicării orale nu mai sunt valabile pentru comunicarea scrisă. De exemplu, nu mai are sens să ne întrebăm ce se întâmplă cu preluarea cuvântului. După cum nu mai are sens nici să ne întrebăm cât timp avem dreptul să menținem rolul de emițător.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși, în comunicarea scrisă *există* reguli.

Ca și atunci când *vorbește*, o persoană care scrie trebuie să cunoască regulile limbii pe care o folosește. Urmează de aici că, în comunicarea scrisă, regăsim o regulă foarte generală, pe care am formulat-o atunci când am discutat problemele comunicării verbale, fără referire la formele ei specifice (adică oral / scris).

O repetăm aici:

Pentru a se face înțeles, emițătorul trebuie să știe *el însuși ce vrea să comunice și* să aplice *regulile de exprimare corectă.*

În al doilea rând, folosirea semnelor grafice nu poate rămâne nici ea nereglementată. Căci, dacă literele și celelalte semne grafice auxiliare (numite semne de ortografie și de punctuație) sunt folosite la întâmplare, comunicarea ar putea avea de suferit. De aici, necesitatea ca scrierea să aibă și ea reguli.

Se descoperă astfel o primă regulă specifică a comunicării scrise. Ea are două părți, după cum îl privește pe emițător sau pe receptor:

Emițătorul trebuie să întrebuințeze corect literele și semnele de ortografie și de punctuație.

Receptorul trebuie să cunoască și el semnificația semnelor și felul cum ele se întrebuințează pentru a înțelege mesajul.

SCRIEREA CORECTĂ

Scrierea corectă are ***două aspecte*** principale.

Pe de-o parte, un act de comunicare scrisă este corect *dacă toate cuvintele întrebuințate sunt scrise corect.*

Pe de altă parte, el este corect *dacă felul în care se combină cuvintele în propoziții și propozițiile în fraze este reflectat în mod corespunzător în scris.*

Pentru a scrie cuvintele corect, trebuie să știm să folosim literele și semnele de ortografie. Semnele de ortografie sunt, prin urmare, *semne ajutătoare în notarea cuvântului scris. Ele notează anumite proprietăți fonetice, morfologice și lexicale ale cuvintelor din limba vorbită.*

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, pentru a scrie corect propoziții și fraze, trebuie să indicăm prin semne speciale cum se succed aceste unități sintactice, cum sunt raporturile gramaticale dintre propoziții etc. Pentru toate acestea, avem la dispoziție **semnele de punctuație.**

Semnele de punctuație exprimă, în planul scrierii, anumite proprietăți sintactice ale părților de propoziție, ale propozițiilor și ale frazelor din limba vorbită.

Cele două condiții principale de corectitudine trebuie respectate în egală măsură.

SCRIEREA CORECTĂ A CUVINTELOR

A ști să scriem cuvintele corect înseamnă următoarele trei lucruri:

- **a ști ce litere trebuie să folosim din alfabet pentru a scrie un cuvânt;**
- **a ști câte litere trebuie să folosim din alfabet pentru a scrie acel cuvânt;**
- **a ști ce semne de ortografie trebuie să folosim și când trebuie să le folosim.**

FOLOSIREA CORECTĂ A LITERELOR

Dacă scriem cuvântul **român** cu **î** (așadar, ***romîn**), am folosit exact atâtea litere câte erau necesare pentru scrierea acestui cuvânt, dar nu le-am folosit pe toate cele cerute de reguli. Am făcut, așadar, o greșeală de scriere.

De asemenea, dacă scriem:

*Am văzut doi ***copi** plângând.*

greșim, din nou, de astă dată pentru că nu am folosit numărul de litere necesar pentru scrierea corectă a cuvântului **copii.**

Tot greșit ar fi dacă am scrie:

Am văzut doi **Copii plângând.*

căci nu există, pentru acest context, o regulă care să ne spună să folosim majuscula.

Și, în sfârșit, tot o greșeală ar fi dacă am scrie:

Am văzut doi **copi-i plângând.*

Acum greșită e folosirea cratimei.

De acest fel de probleme ne vom ocupa în continuare.

Scanned with OKEN Scanner

Vocabular și scriere corectă

Neologismele. Anglicismele

În vocabular, sursa principală de eroare este reprezentată de **neologisme.** Tocmai pentru că sunt noi, aceste cuvinte sunt expuse într-o măsură mai mare înțelegerii, rostirii și scrierii greșite.

Foarte multe neologisme s-au adaptat fonetic în limba română *consolidându-și prin comunicarea scrisă această adaptare fonetică.* Aceasta înseamnă că ele se scriu, mai mult sau mai puțin, așa cum se aud. Cazul popularului substantiv **fotbal** este semnificativ în această privință. Intrat la începutul acestui secol în limba română din limba engleză, el a fost pronunțat o vreme **futbol** și scris **foot-ball** (ca în engleză) de cei care cunoșteau pronunțarea și scrierea din această limbă. Necunoscătorii, care puteau eventual să citească doar numele acestui sport în ziare, pronunțau cu **o** și **a**. După mai mulți ani, rostirea cu **o** și **a** s-a generalizat, aceasta însemnând că majoritatea vorbitorilor au pronunțat astfel. Scrierea, la rândul ei, a reflectat această opțiune majoritară de pronunțare, renunțându-se la scrierea cu doi **o**, cu **a**, cu doi **l** și cu cratimă.

Nu s-a întâmplat însă în toate cazurile așa. Există, așadar, neologisme care se pronunță într-un fel și se scriu altfel. Situațiile de acest fel trebuie cunoscute.

Măsura în care sunt cunoscute aceste diferențe este măsura vorbitorului cultivat.

Dăm câteva exemple de neologisme care se scriu diferit de felul cum se pronunță:

- **alură**
- **bleu**
- **dancing**
- **diesel**
- **design**
- **foehn**
- **leit-motiv**
- **premisă**

Clasificarea anglicismelor

Numărul neologismelor care nu se scriu așa cum se pronunță este în continuă creștere în zilele noastre. Aceasta pentru că, în ultimii ani, în limba română au intrat un număr mare de cuvinte cu origine în limba engleză (**anglicisme**).

Din punctul de vedere al deosebirii scriere – pronunțare, anglicismele se împart în **două categorii:**

- **anglicisme care se scriu cum se aud (conforme cu principiul fonetic);**
- **anglicisme care au pronunțare diferită de scriere (neconforme cu principiul fonetic).**

Scanned with OKEN Scanner

Anglicisme
conforme cu principiul fonetic

smoching	**biftec**	**scor**
spicher	**sandviş**	**set**
miting	**baschet**	**ghem**
spot	**dribling**	**management**
clip	**meci**	**marketing**
fan	**ring**	**supermarket**
hit	**gol**	**lider**

EXERCIŢII

1. Cuvintele **gol** şi **ghem** ilustrează cazuri de omonimie. Construiţi pentru fiecare câte două propoziţii din care să rezulte acest lucru.

2. Cu ajutorul unui dicţionar, folosind propriile voastre cunoştinţe sau împreună cu profesorul de limba română, explicaţi în clasă sensul anglicismelor următoare:

▶ **spot**	▶ **management**
▶ **clip**	▶ **marketing**
▶ **fan**	▶ **supermarket**
▶ **hit**	▶ **lider**

Anglicisme
neconforme cu principiul fonetic

picup	**show** („spectacol")
outsider	**talk-show** („dezbatere la radio sau la televiziune")
week-end	**walkman** („audiocasetofon portabil cu căşti")
hold-up („atac banditesc")	**hot-dog** („crenvurşti")
design („proiect")	**popcorn** („floricele de porumb")
designer („proiectant")	**top-secret** („ultrasecret")
chewing-gum	**body-guard** („gardă de corp").
living-room („sufragerie")	

Cuvântul **body-guard** nu este totdeauna bine înţeles, chiar dacă e des folosit. **Body-guard** înseamnă *doar* **gardă de corp,** aşadar, cel care are ca misiune protecţia *unei persoane*. Prin urmare, cei care asigură paza *unui magazin, a unei uzine* sau *a unei zone* nu sunt **body-guarzi,** ci (dacă vrem să ne exprimăm pretenţios) **agenţi de pază** sau, mai simplu, **paznici.** Nu se poate spune, deci, **body-guarzii localului.**

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIŢIU

Fragmentul de mai jos este dintr-un articol despre ultimele oferte ale marilor creatori de modă, în materie de costume de plajă feminine. Citiți-l și spuneți dacă el își atinge scopul – care trebuie să fie acela de a vă ține la curent cu moda costumelor de plajă.

În deceniul nostru, febra sportului a cuprins fără excepție pe toată lumea. Piața costumelor de baie a devenit foarte tehnică. Să-ți alegi o ținută pentru înot sau plajă sau și una, și cealaltă este o treabă foarte serioasă. Epoca bikini apune. La Armani, costumul e compus dintr-o singură piesă, aproape deloc răscroit deasupra coapselor, iar la Adidas are un fermoar pe spate și guler montant. Se poartă combinația bustieră–short în memoria anilor '50. Designerii optează pentru sobrietatea materialelor uni ori a graficii bicolore. Nebunia se manifestă uneori sub forma dungilor de zebră. În această vară, Parisul va purta la plajă cubism în maniera lui Mondrian, aplicat pe țesături ultratehnologice: Lycra ultrafină, Coolmax respirant, Maryl care se usucă de zece ori mai repede ca bumbacul, nylon transbronzant... Oricare ar fi ocazia sau sportul, silueta feminină, vinylizată, plastifiată, în costume perfect mulate, cu bretele metalice a început să amintească de Odiseea spațială.

O alură tehno

Dacă apreciați că articolul și-a atins scopul, îndreptați-vă atenția asupra felului în care este redactat.

a. Identificați neologismele din text.

Discutați în clasă dacă articolul conține prea multe neologisme sau dacă numărul neologismelor folosite e determinat de subiectul articolului.

Argumentați-vă punctul de vedere.

b. Ați descoperit în articol vreo construcție pleonastică?

c. Ce ați înțeles din construcția *țesături ultratehnologice?*

Credeți că adjectivul este folosit corect?

Aveți o variantă mai bună (nu neapărat mai simplă!)?

d. Ce ați înțeles prin construcția *nylon transbronzant?*

Aveți o variantă mai clară pentru sensul acestei expresii?

e. Ce înțelegeți prin sintagma siluetă *vinylizată, plastifiată?*

f. Trageți câteva concluzii asupra articolului. Alegeți una din următoarele caracterizări sau construiți-vă propria caracterizare:

- Articolul și-a atins scopul și nu i se poate reproșa nimic.
- Articolul și-a atins scopul, dar putea fi în unele părți mai clar.
- Articolul și-a atins scopul, este suficient de clar, dar se putea evita aglomerarea de neologisme și se cuvenea mai multă atenție în folosirea unora dintre ele.
- Articolul nu poate fi înțeles decât de aceia care citesc în mod curent jurnale de modă și care sunt familiarizați cu termenii.

g. Aceia dintre voi care cred că articolul putea fi scris mai bine să-l rescrie, îndreptând ceea ce consideră că trebuie îndreptat (vă rugăm, nu interpretați această cerință drept o pedeapsă!). Citiți în clasă versiunile și comparați-le.

Scanned with OKEN Scanner

FOLOSIREA MAJUSCULEI

Se scriu cu inițială majusculă:

a. Primul cuvânt al oricărui text, precum și orice cuvânt care urmează fie după punct, fie după alt semn de punctuație *ce marchează sfârșitul unei comunicări* (semnul întrebării, al exclamării, două puncte, puncte de suspensie).

EXERCIȚIU

Construiți câte un exemplu pentru situațiile în care majuscula este folosită după semnul întrebării, după semnul exclamării, după două puncte și după punctele de suspensie.

Schimbați caietul cu colegul de bancă și verificați dacă exemplele sale respectă regula de mai sus.

b. Numele de persoane, poreclele, numele proprii de zeități și ființe mitologice, numele proprii de animale, numele aștrilor și ale constelațiilor, numele geografice și teritorial-administrative.

Dacă ele sunt compuse, toate cuvintele componente se scriu cu majusculă (mai puțin cuvintele ajutătoare precum prepozițiile, articolul posesiv, articolul demonstrativ etc.).

Exemple: *inginer Ștefan Mihălceanu, Aghiuță, planeta Jupiter, Carul Mare, Vințul de Jos, Republica Franceză (Franța), Regatul Unit al Marii Britanii.*

c. Numele evenimentelor istorice și ale epocilor de civilizație. Exemple: *Renașterea, Reforma, Epoca de Piatră, Iluminismul, Unirea Principatelor.* **Numele sărbătorilor calendaristice religioase sau laice.**

Exemple: *Paștele, Crăciunul, 1 Decembrie.*

EXERCIȚIU

Organizați un concurs pe tema regulilor de folosire a majusculei procedând astfel:

- Împreună cu profesorul de română, împărțiți clasa în trei grupe.
- Membrii fiecărei grupe sau reprezentanții lor pregătesc două teste de câte trei-cinci probleme de scriere cu majusculă, câte unul pentru fiecare dintre celelalte două grupe. Toate testele trebuie să aibă același număr de probleme și trebuie să totalizeze același număr de puncte. E bine ca întocmirea testelor să se facă pe baza **Dicționarului ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române,** București, Editura Academiei, 1982, pag. XXVIII–XXX, unde toate regulile date mai sus sunt detaliate. (Un exemplu de problemă: scrieți după dictare propoziția următoare: *Când am intrat pe Aleea / aleea Slătioara s-au repezit câinii la mine.* Problema ar fi aici dacă se scrie *Aleea Slătioara* sau *aleea Slătioara.*)
- Reprezentantul fiecărei grupe dictează testele celorlalte grupe.
- Fiecare grupă corectează testele date celorlalte grupe și totalizează punctajul obținut de fiecare.
- Clasamentul se face pe baza punctajului obținut de fiecare grupă la cele două teste.

Scanned with OKEN Scanner

FOLOSIREA SEMNELOR DE ORTOGRAFIE

Semnele ortografice sunt: **cratima** (liniuța de unire), **apostroful, punctul, bara** și **linia de pauză**. Apostroful este numai semn de ortografie. Celelalte pot fi și semne de punctuație.

Cratima

Cratima se utilizează în următoarele împrejurări principale:

- **pentru a reda în scris rostirea împreună a două cuvinte alăturate;**
- **pentru a despărți cuvintele în silabe.**

Cratima ca semn al rostirii împreună a două cuvinte

EXERCIŢIU

Corectați greșelile din următoarele exemple.

Explicați de ce sunt greșeli.

Nu mia mai adus nimic.
Iaș fi spus dacă plecam.
Sor mai duce ei acolo?
Mii dai sau nu ?
Altă dată sămi spună ce vrea să facă.
Prindei pe toți și dui la poliție!
Laso baltă, că tencurci!
Înainte de ai spune ceva, a început să mă insulte.
Nui nimeni ca el.

Pentru toate cazurile de mai sus, regula este următoarea:

Cratima se folosește pentru a nota rostirea a două sau mai multe pronume neaccentuate (reflexive sau personale) împreună cu verbul. De asemenea, ea notează rostirea împreună cu un alt cuvânt a formelor scurte (-i și -s) ale verbului a fi.

EXERCIŢIU

Explicați de ce s-a folosit cratima incorect în exemplele alăturate:

Bine a-ți venit!
E necesar să aduce-ți și căruciorul.
Nu v-oi uita asta niciodată.
A-i citit cartea asta?

Scanned with OKEN Scanner

Cratima ca semn al despărțirii în silabe

O regulă generală și foarte importantă privind despărțirea în silabe este următoarea:

Orice silabă conține o vocală și numai una singură.

Cunoscând această regulă, veți ști că ați greșit dacă, despărțind în silabe, ați obținut silabe fără vocale sau silabe cu mai multe vocale.

Despărțirea în silabe a cuvintelor care conțin grupuri consonantice

Grupurile consonantice din cuvintele polisilabice pot avea doi, trei sau mai mult de trei membri.

- **Dacă grupul e format din două consoane, limita silabei este fie între cele două consoane, fie înainte de întregul grup.**
- **Dacă grupul e format din trei consoane, limita silabei este fie între prima și a doua consoană, fie între a doua și a treia.**
- **Dacă grupul e format din mai mult de trei consoane, iar *cuvântul nu e compus,* limita silabei este între prima și a doua consoană.**

EXERCIȚIU

Despărțiți în silabe cuvintele următoare:

1. **(a) ticsit, activ, ungher, astăzi;**

   (b) obraz, codru, afla, Codlea, suplu, agronom;

2. **(a) filtru, contra, cinste, aspru.**

   (b) punctaj, arctic, galactic, lingvistică, jertfă, sculptor, astmatic;

3. **(a) constructor, monstruos, dezastruos.**

- Studiați cu atenție clasele de cuvinte **1, 2** și **3.** Ce au în comun cuvintele subsumate fiecărei clase din punctul de vedere al **grupurilor de consoane care apar în interiorul cuvântului?**
- Studiați cu atenție subdiviziunile **(a)** și **(b)** ale claselor **1** și **2** (pentru a vă ușura observația, alegeți câte un cuvânt din fiecare subdiviziune, de exemplu, **activ** și **codru** pentru clasa **1** și **contra** și **galactic** pentru clasa **2**). De ce credeți că au fost puse aceste cuvinte în subclase diferite ale claselor **1** și, respectiv, **2?**

Interdicții de despărțire în silabe

Nu se despart în silabe ***compusele abreviate*** **(O.N.U., U.N.E.S.C.O.),** ***numeralele ordinale exprimate prin cifre*** **(a V-a, a 5-a)** sau ***abrevierile de uz curent :*** **ș.**(i) **a.**(ța) **m.**(ai) **d.**(eparte).

Scanned with OKEN Scanner

Apostroful [']

EXERCIŢIU

Corectaţi enunţurile alăturate, punând apostroful acolo unde este necesar:

> **1.** — *Bravo, domle, mă laşi să te aştept o oră, ca să-mi spui că nu mai mergem nicăieri!*
> **2.** — *Alo, băiatu, muzica mai încet, te rog!*
> **3.** — *În anii 80, lumea avea bani, dar n-avea pe ce-i cheltui pentru că nu erau produse.*

Deducem din exemplele de mai sus că apostroful se foloseşte pentru a indica ***absenţa unei litere*** (sau chiar a mai multora) ***dintr-un cuvânt*** sau, de asemenea, pentru a indica ***scrierea incompletă a numeralului.***

Punctul [.], bara [/] şi linia de pauză [–]

Ca semn ortografic, **punctul** se foloseşte în abrevieri: **etc. = etcaetera, a. c. = anul curent.** Dacă abrevierea se face prin menţionarea începutului şi a sfârşitului de cuvânt, punctul nu se mai foloseşte: **d-ta (dumneata), b-dul (bulevardul).** Nu se pune punct nici după simbolurile elementelor chimice.

Bara e, de asemenea, folosită în abrevieri, ale unor măsuri fizice, precum măsura vitezei: **80 km / h.**

Linia de pauză e utilizată în scrierea unor compuse, precum **dialogul americano–sud-coreean** (unde prima linie e linie de pauză, iar a doua e o cratimă)

EXERCIŢIU

Textul de mai jos este în mod intenţionat rescris cu greşeli de ortografie. Corectaţi-le:

> *Am privilegiul de al întâlnii pe regizorul german werner herzog şi de ai loa un interviu referitor la documentarul „inamicul meu intim" în care îl prezintă pe actoru Klaus Kinski. ei doi au lucrat împreună la cinci filme. l-a primul dintre iele Kinski erea cît pe ce să spintece ţeasta unui figurant cu sabia. după care a ameninţat că părăseşte platou. Herzog la determinat să rămînă ameninânţându-l-a rîndui. Herzog a ţinut să filmeze şi în Romînia unde a făcut prospecţi, dar ceauşescu nu la lăsat să filmeze.*

SCRIEREA CORECTĂ A PROPOZIŢIILOR ŞI A FRAZELOR. PUNCTUAŢIA

Ştim cu toţii că, deşi toate cuvintele unei propoziţii sunt scrise corect, nu se obţine automat o propoziţe corectă:

Ion, s-a sculat de dimineaţă

Această propoziţie este greşit scrisă pentru că nu are punct şi, totodată, pentru că virgula a fost pusă între subiect şi predicat, adică acolo unde nu îi este locul.

Scanned with OKEN Scanner

Propoziția și fraza au propriile lor reguli de scriere corectă. Aceste reguli implică folosirea **semnelor de punctuație.**

Semnele de punctuație sunt:

- **punctul**
- **semnul întrebării**
- **semnul exclamării**
- **virgula**
- **linia de dialog**
- **semnele citării (sau ghilimelele)**
- **două puncte**
- **punctul și virgula**
- **punctele de suspensie**
- **parantezele**
- **linia (sau liniile) de pauză**

PUNCTUL [.]
SEMNUL ÎNTREBĂRII [?]
SEMNUL EXCLAMĂRII [!]

Aceste semne au în comun faptul că ***marchează sfârșitul unui enunț*** (adică al unei propoziții sau al unei fraze):

Ion citește ziarul.
Ion citește ziarul?
Ion citește ziarul!

O primă deosebire între ele este că:

- propozițiile care se sfârșesc cu punct sunt **enunțiative** (sau, cel mult, conțin o interogativă subordonată);
- cele terminate cu semnul întrebării sunt **interogative;**
- cele care se încheie cu semnul exclamării sunt propoziții **exclamative.**

EXERCIȚIU

Puneți semnele de punctuație potrivite la sfârșitul fiecăruia dintre enunțurile de mai jos:

M-a întrebat ce mai fac
Unde te duci
Ce mare te-ai făcut

Semnul exclamării se deosebește de punct și de semnul întrebării prin faptul suplimentar că poate fi pus după interjecții sau după vocative exclamative.

EXERCIȚIU

Puneți semnul exclamării și / sau semnul întrebării acolo unde este necesar în enunțurile alăturate:

— Ioane Ioane cât mai ai de gând să-ntârzii.

„N-apuc să răspunz, domnule, și șart part trosc pleosc patru palme.
(I. L. Caragiale)

Scanned with OKEN Scanner

VIRGULA [,]

În *propoziție*, **virgula** se folosește în următoarele situații:

1. În coordonarea prin juxtapunere a părților de propoziție de același fel.

EXERCIȚIU

Construiți propoziții în care să folosiți virgula pentru cordonarea prin juxtapunere a două subiecte, două complemente directe și două nume predicative.

2. În coordonarea adversativă, conclusivă și disjunctivă (în situația din urmă, numai atunci când conjuncția apare la ambii membri ai disjuncției).

EXERCIȚIU

Construiți propoziții în care să folosiți virgula pentru fiecare exemplu de coordonare menționat mai sus.

3. În cazul unui verb subînțeles:

Ion a cumpărat o carte, iar Dan, flori.

4. În situația în care complementul circumstanțial se intercalează între subiect și predicat, iar subiectul precedă predicatul:

Alexandru, pe atunci, era în armată.

5. În situația când atributul este izolat (cazul tipic de atribut izolat fiind atributul apozitiv).

EXERCIȚIU

Construiți două propoziții cu două atribute izolate în care să folosiți virgula.

6. După interjecție (neexclamativă), vocativ și adverbe de negație sau de afirmație **(da, nu)**, dacă acestea din urmă sunt echivalente ale unor propoziții:

Nu, nu se așteptase la asta.
Da, auzise de el, dar nu-l cunoștea personal.

7. Înainte și după o construcție incidentă:

Era, dacă-mi amintesc bine, o zi de vară.

Scanned with OKEN Scanner

Nu se despart prin virgulă:

- subiectul și predicatul (dacă sunt alăturate);
- verbul copulativ și numele predicativ (dacă sunt alăturate);
- atributul neizolat și regentul său;
- complementul direct, indirect sau circumstanțial și elementele lor regente (dacă aceste complemente stau după regent);
- părțile de propoziție de același fel coordonate prin **și**.

În *frază*, **virgula** se folosește în următoarele situații:

1. Între propoziții coordonate fie prin juxtapunere, fie prin conjuncții copulative (mai puțin conjuncția **și**), conjuncții adversative, conclusive și disjunctive. La acestea din urmă, virgula se folosește numai dacă ambii membri ai disjuncției sunt precedați de conjuncție:

Hotărăște-te, ori pleci, ori rămâi.

2. Între o atributivă izolată și elementul ei regent:

Purta o eșarfă, ale cărei culori păliseră de cât de mult fuseseră spălate.

3. Între o circumstanțială de loc sau o completivă și regentele lor, dacă subordonata precedă regenta:

Că nu era un om serios, o știa toată lumea.
Unde nu te așteptai, acolo îl găseai.

4. Între o circumstanțială de cauză, de mod sau concesivă și regentele lor, dacă subordonata precedă regenta:

Pentru că s-a încăpățânat, n-a mai obținut nimic.

Fără să spună nimic, a plecat.

Deși se-nserase, nu se-ndurau să plece acasă.

5. Între o propoziție consecutivă (dacă nu e introdusă prin conjuncția **de**) și regenta ei:

E atât de rea, încât nimeni n-o suportă.

6. Între o subordonată condițională și regenta ei, dacă subordonata precedă regenta:

— Dacă nu te-astâmperi, capeți bătaie!

EXERCIȚIU

Construiți propoziții în care să folosiți virgula pentru fiecare caz de coordonare menționat mai sus.

Dată fiind regula explicată alăturat, motivați folosirea virgulei în coordonările copulative din exemplul următor:

Și atunci m-a apucat de piept, și eu l-am îmbrâncit, și el s-a enervat și s-a repezit iar la mine, și eu l-am apucat de mâini și i-am zis să se potolească...

Scanned with OKEN Scanner

Nu se despart prin virgulă:

- propozițiile coordonate prin conjuncția **și**;
- subiectiva și regenta ei;
- predicativa și regenta ei;
- atributiva neizolată și regenta ei;
- completivele și regentele lor, dacă subordonatele sunt situate după regente;
- circumstanțiala de timp și regenta ei, dacă subordonata e plasată după regentă.

PUNCTUL ȘI VIRGULA [;]

Semnul de punctuație punct și virgulă se poate folosi în alternanță cu punctul și, mai rar, cu virgula.

Utilizarea lui depinde de intențiile autorului:

După ce am plecat, m-am gândit că n-am făcut bine; ceilalți vor putea spune acum că sunt laș.

Cele două fraze pot fi formulate la fel de bine folosind punctul. Semnul de punct și virgulă nu indică aici decât intenția autorului de a accentua legătura dintre fraze.

DOUĂ PUNCTE [:]

Un prim rol al acestui semn este de ***a anunța vorbirea directă:***

Se opri și zise:

— Eu de-aici nu mă mai urnesc.

Tot două puncte sunt utilizate și atunci ***când urmează o enumerație:***

Copii n-avea decât doi: pe Vlad și pe Dana.

În sfârșit, semnul este utilizat și ***pentru a introduce un cuvânt*** sau ***construcție cu valoare de explicație:***

Un singur lucru n-a putut să ne distrugă: credința.

PUNCTELE DE SUSPENSIE [...]

Punctele de suspensie indică întreruperea în vorbire. Întreruperea poate fi un semn de ezitare, de confuzie, de furie etc.

EXERCIȚIU

Arătați ce atitudine exprimă punctele de suspensie din următoarele exemple:

1. *Să vedeți... eu... eu nu știam că... Adrian avea gândul ăsta...*
2. *— Îmbracă-te imediat, că de nu...!*
3. *— Salut, ce mai faci ?*
   — ...
   — Nu mă cunoști sau nu vrei să mai stai de vorbă cu mine?

Scanned with OKEN Scanner

SEMNELE CITĂRII [„ ”]

Aceste semne (numite și ghilimele) se folosesc pentru ***reproducerea spuselor cuiva.*** În lucrările științifice, ghilimelele servesc la menționarea întocmai a unei informații, argumentări sau opinii ce nu aparține autorului.

Ghilimelele mai sunt folosite pentru a se arăta că nu folosim întotdeauna un cuvânt cu sensul lui obișnuit:

Ciocănitoarea este „doctorul” copacilor.

LINIA DE DIALOG [—]
PARANTEZELE ( )

Prin linia de dialog se notează ***intervenția unui emițător într-un dialog,*** iar parantezele sunt folosite pentru ***a introduce adaosuri, precizări, comentarii*** la planul principal de expunere:

Mihai (în timp ce-și căuta de zor biletul):
— Dar dumneata mi-ai putea arăta legitimația de controlor?

Este greșită părerea că, într-o lucrare – de pildă un extemporal sau o teză – parantezele pot servi pentru indicarea propozițiilor, calculelor etc. pe care nu le mai considerăm bune. Parantezele nu sunt niciodată „coșul de gunoi” al unei lucrări!

EXERCIȚIU

Textul de mai jos este în mod intenționat rescris cu greșeli de ortografie și de punctuație. Corectați-le:

Toți adolescenți, se dau în vînt după piesa “banii și fetele”. Decurând cei de la valahia, au eșit pe piață cu primu lor album care din lipsă de inspirație poartă numele formației iar postul de televiziune atomic a realizat deja un videoclip ecscelent cu bani și fetele urmând ca luna aceasta să lanseze și la mare la soare. Deșii banii, și fetele a devenit preferata discotecilor și a urcat repede în topuri astăzi Valahia î-și promovează și celelante piese de pe Album. Nu mă părăsii ocupa deja săptămîna trecută locu șase. Oraru lor ecstrem de încărcat a devenit monoton. Dar ce săi faci celebritatea costă și înseamnă foarte puțină odihnă?!

PRODUCEREA TEXTELOR SCRISE

Dacă știm să scriem corect nu înseamnă că suntem și capabili să producem texte satisfăcătoare.

Să ilustrăm.

Un elev de clasa a V-a povestea în scris legenda Vrâncioaiei cam în felul următor:

Vrâncioaia stătea pe prispă și cârpea un ciorap. Deodată, a auzit pe deal niște zgomote făcute de un cal. Era Ștefan cel Mare.

Scanned with OKEN Scanner

Din punctul de vedere al gramaticii, al ortografiei și al punctuației, totul e la locul lui. Dar aici sunt alte greșeli care fac textul „incorect".

- În primul rând, copilul inventa, adăugând textului detalii pe care acesta nu le conținea: în legendă nu se spune nimic despre faptul că Vrâncioaia cârpea ciorapii.
- În al doilea rând, propoziția a doua are o ambiguitate la care copilul mai mult ca sigur că nu s-a gândit. El a vrut doar să spună că Vrâncioaia a auzit tropăit de cal. Numai că una a gândit și altceva a apărut pe hârtie.
- În sfârșit, în al treilea rând, ultimele două propoziții produc împreună un înțeles și mai comic: calul care „făcea zgomote" era... Ștefan cel Mare. Înțelegem din nou că, în mintea copilului, voievodul nu era un cal, dar neatenția i-a jucat autorului o festă încă și mai mare.

Trebuie să înțelegem de aici că elaborarea textelor scrise este un proces mai complex. El înseamnă și scriere corectă, dar nu numai atât. Vom încerca să vedem ce mai trebuie pentru ca un text să poată fi citit și înțeles așa cum a dorit autorul lui.

Când vrem să scriem ceva, trebuie să avem în vedere următoarele lucruri:

- stabilirea subiectului;
- întocmirea proiectului pentru subiectul avut în vedere;
- redactarea textului.

Cele mai multe texte „nereușite" (chiar dacă sunt corecte ca scriere) apar pentru că această ordine nu este respectată (sau, de asemenea, pentru că se începe direct cu a treia etapă). Nerespectând succesiunea etapelor sau eliminând pe unele dintre ele ne purtăm ca și când am fi vorbitori. Adică suntem nerăbdători să devenim emițători.

Numai că trebuie știut:

Scrisul cere RĂBDARE!

STABILIREA SUBIECTULUI

Asupra primei etape, cea de **stabilire a subiectului**, nu e prea mult de insistat. În cele mai multe împrejurări, subiectul se fixează repede: o scrisoare către părinți va avea ca subiect vești (despre noi, cei care scriem) și, eventual, rugămintea... să ne mai trimită niște bani! Dacă scriem texte pentru școală, lucrurile sunt și mai clare: subiectul e gata fixat de către profesorul însuși (la teze, examene, extemporale, referate).

Rămâne să vedem ce înseamnă etapa a doua.

Scanned with OKEN Scanner

PROIECTUL SUBIECTULUI

Proiectul (planul) **unui subiect** cuprinde ***schema*** sa ***logică*** și ***elementele de informație necesare.*** Și această etapă este cunoscută unui elev de liceu, deoarece a învățat să o aplice în clasele mai mici atunci cînd extrăgea ideile principale ale unui text sau când întocmea rezumatul unei opere literare.

REDACTAREA

Prin **redactare** înțelegem ***etapa de transformare a planului în text.*** Aceasta este etapa cea mai complexă.

Ea implică luarea în considerație a mai mulți factori, dintre care amintim:

- **alegerea titlului;**
- **organizarea lui lexico-semantică;**
- **respectarea regulilor de ortografie și punctuație.**

ALEGEREA TITLULUI

Problema titlului se rezolvă ușor în cazul lucrărilor pe care le elaborăm pentru școală (referat, analiză etc.). Titlul decurge din cerința căreia îi răspunde lucrarea: „Clima Africii (referat)", „Procesul de fotosinteză", „Un discurs parlamentar al lui Titu Maiorescu: analiza tehnicii de persuasiune".

Problema titlului devine însă mult mai importantă în alte tipuri de texte, cum ar fi creațiile literare, creațiile științifice sau articolele de ziar. Importanța titlului în aceste cazuri decurge din ***destinația textelor însele.*** De pildă, titlul unui articol de ziar trebuie să-l convingă pe cititor să citească articolul. Titlul unei creații artistice (roman, nuvelă etc.) trebuie să reflecte cât mai expresiv esențialul operei. Iar un articol sau o carte de știință trebuie să exprime prin titlu fie domeniul abordat, fie soluția unei probleme.

Nu e, de aceea, nici un secret că, în redactarea unui text științific, literar, filozofic, tehnic, alegerea titlului este o operație lăsată la urmă. Se caută un titlu abia după ce textul a fost redactat.

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIŢII

1. Se dau următoarele elemente de plan de redactare:

- Sursa de informație: un post de televiziune local, citat de Agenția France Presse.
- Locul: liceul „Heritage", localitatea Conyers, statul Georgia, SUA.
- Data: 20 mai 1999.
- Protagoniștii: elevii liceului și un atacator înarmat.
- Întâmplarea: agresorul a pătruns în liceu și a atacat patru elevi, rănindu-i.
- Consecințe: elevii au fost internați, dar nu se găsesc în stare gravă; agresorul a reușit să fugă și nu i se cunoaște identitatea; liceul a fost evacuat.
- Elemente de încadrare a evenimentului: atacul a avut loc la o lună după masacrul din liceul Littleton, statul Colorado, în care au fost împușcați 15 elevi. Senatul SUA a adoptat tot pe 20 mai legea controlului armelor.

Cu aceste elemente de plan redactați o știre de maxim o jumătate de pagină, ca și cum știrea ar urma să apară mâine într-un ziar. Găsiți un titlu potrivit.

2. Să presupunem că trebuie să redactați un articol de maxim o pagină și jumătate pentru o revistă de tineret. În acest articol vi se cere să faceți prezentarea formației voastre favorite de muzică. Din articol nu trebuie să reiasă că este formația favorită!

Redactați articolul după următorul plan:

- „anul de naștere" al formației;
- locul (țara, eventual);
- membrii grupului și rolul fiecăruia în grup (dacă e cazul);
- lider (dacă e cazul);
- discografie, succese (cu indicarea anilor);
- stilul de muzică;
- amănunte de viață personală despre membri formației care ar putea interesa publicul revistei de tineret (dacă este cazul).

ORGANIZAREA LEXICALĂ. CÂMPURI LEXICALE

În redactare trebuie să rezolvăm și probleme legate de **lexic.** Cerința principală aici este aceea **de a folosi cuvinte potrivite cu contextul.**

EXERCIŢIU

Din seria lexicală **pământ, teritoriu, țărână, sol,** alegeți câte un termen potrivit cu următoarele propoziții:

În războiul franco-german din 1871 armata prusacă a invadat ... francez.

Bine ați venit pe ... românesc!

...luncilor este cel mai bun pentru agricultură, dar este și cel mai expus inundațiilor.

Scanned with OKEN Scanner

Problemele de acest fel sunt probleme de **adecvare semantică la context**. Ele nu pot fi corect rezolvate dacă nu suntem stăpâni pe sensurile cuvintelor și, mai ales, pe sensurile **seriilor de cuvinte apropiate ca sens**.

Seriile de cuvinte care se referă la același domeniu de realitate se numesc *câmpuri lexicale*.

Iată câteva asemenea câmpuri:

1. Câmpul verbelor care denumesc acte de vorbire:

a vorbi	**a spune**
a zice	**a declama**
a grăi	**a nega**
a glăsui	**a dezminți...**

2. Câmpul verbelor care denumesc activități de gândire:

a se gândi	**a medita**
a reflecta	**a se răzgândi...**
a cugeta	

3. Câmpul lexical al activităților senzoriale:

a auzi	**a asculta**
a vedea	**a remarca...**
a privi	

EXERCIȚII

a) Pentru fiecare câmp de la punctele **1, 2, 3** dați alte câteva exemple.

b) Indicați cinci substantive din câmpul semantic al numelor de feline.

c) Indicați cinci substantive din câmpul semantic al denumirilor de locuințe omenești.

Cuvintele unui câmp lexical diferă uneori doar prin nuanțe de sens. Nuanțele acestea sunt de mare ajutor în exprimarea unor intenții diferite de comunicare.

EXERCIȚIU

a) Se dau următoarele două propoziții care diferă numai prin verb:

— *Știi ce mi-a spus șeful azi?*

— *Știi ce mi-a grăit șeful azi?*

b) Precizați ce atitudine a emițătorului este exprimată în a doua propoziție, în comparație cu prima, și prin ce se dezvăluie această atitudine.

Scanned with OKEN Scanner

Nerespectarea adecvării la context duce la formulări compromițătoare pentru cel care scrie.

Exemplu: un elev care credea că **jalnic** înseamnă înduioșător, „impresionant", „răscolitor" scria cu bună-credință: *Miorița este cea mai jalnică baladă a literaturii române.* Altul, confundând substantivul **teapa** cu **talia**, credea că-i face un elogiu lui Mihail Sadoveanu și scria: *Un scriitor de teapa lui Sadoveanu... .*

Când nu cunoaștem sensul cuvintelor, limba „se răzbună" și „vorbește" ea în locul nostru...

RECEPTAREA TEXTULUI SCRIS. DIFICULTĂȚI APĂRUTE ÎN CURSUL LECTURII

Scopul lecturii este stabilirea unei relații de comunicare cu cel care scrie sau, altfel spus, înțelegerea a ceea ce citim. În actul lecturii însă întâmpinăm uneori dificultăți. Ele pot afecta în grade diferite înțelegerea textului. Vom trece în revistă două dintre aceste „obstacole".

PUNCTUAȚIA ȘI ORTOGRAFIA. ROLUL LOR ÎN RECEPTARE

O primă dificultate poate proveni din modul în care se utilizează în text semnele scrierii (litere și semne de punctuație și de ortografie). Dificultățile de acest fel nu sunt, de obicei, majore. Putem, de pildă, să nu înțelegem de ce au apărut în dialogul alăturat punctele de suspensie (deși, la drept vorbind, e puțin probabil):

— *Și mai îndrăznești acum să vii și să-mi ceri ajutorul?!*
— ...
— *Dispari de-aici și să-ți fie rușine!*

Probleme mai complicate se ivesc în cazul textelor artistice. Poezia (cea modernă, în special) exploatează natura vizuală a canalului de transmisie a textului scris și astfel transformă canalul în *parte componentă a textului însuși.* Adică îl include în mesaj.

EXERCIȚII

1. Citiți unul din poemele poetului francez Guillaume Apollinaire din volumul **Caligrame** și comentați rolul aranjării grafice a textului. Precizați dacă semnificațiile pe care le exprimă poetul astfel pot fi exprimate prin vorbire.

2. Citiți poemul **Noapte de decemvrie** de Alexandru Macedonski, urmărind punctuația textului. Arătați dacă „greșelile" de punctuație din text exprimă ceva.

Scanned with OKEN Scanner

SENSURILE CUVINTELOR

O dificultate mai serioasă poate proveni din vocabular. Un text poate fi cu adevărat de neînțeles dacă vocabularul său e alcătuit din prea multe cuvinte necunoscute. Acesta e, de obicei, cazul textelor științifice care nu se adresează marelui public. Însă același lucru se întâmplă cu articolele de finanțe și economie din ziare.

Am întâlnit sintagma **critica rațiunii pure.** Să lăsăm de-o parte cuvântul **critică.** Se știe în genere ce înseamnă rațiune, se știe și ce înseamnă **pură.** Ce poate însă însemna **rațiune pură?** Dacă examinăm numai coperta cărții pe care vedem această îmbinare de cuvinte, putem face unele deducții: dacă spune cineva că rațiunea este pură înseamnă că mai poate exista și un alt fel de rațiune. Cum ar mai putea fi ea? Probabil, impură. Dar de unde știm asta? Bineînțeles, nu știm. Doar presupunem că ar mai exista și un alt fel de rațiune. Iar presupunerea aceasta se întemeiază pe diferența către care ne trimite cu gândul antonimul lui **pur.**

Atâta vreme cât nu deschidem cartea care se numește **Critica rațiunii pure,** ca să vedem ce scrie în ea, nu putem să avem o înțelegere mai bună a sintagmei. Vom rămâne doar cu această ipoteză pe care ne-o sugerează antonimia. Dacă însă aflăm că o altă lucrare a aceluiași autor (Immanuel Kant) se numește **Critica rațiunii practice** începem să ne lămurim, chiar fără a citi textul. Așadar – am putea gândi noi – acest autor face o distincție între rațiune pură și rațiune practică. Pentru el, pur nu se opune lui impur, ci lui practic. Dar dacă este așa, înseamnă că, pentru acest autor, **pur** este sinonim cu **teoretic.** Prin urmare, critica rațiunii pure ar însemna critica rațiunii teoretice. Vă lăsăm pe voi să faceți în continuare deducții. Am dorit numai să arătăm cât de importante sunt, în procesul lecturii, noțiuni precum sinonimia sau antonimia.

EXERCIȚIU

Se dă textul următor:

Islamismul

Islamismul este o religie care proclamă credința într-un singur Dumnezeu; e, prin urmare, monoteistă, precum iudaismul și creștinismul. Ca și aceasta din urmă, este universală, fiindcă se adresează tuturor popoarelor lumii. Islam semnifică „supunerea față de Dumnezeu". Cartea sa este Coranul. Profetul său este Mohamed, care a trăit în Arabia, în secolul al VI-lea sau al VII-lea. În arabă, Dumnezeu este Allah.

(Enciclopedia Larousse pentru tineret)

(a) Găsiți două sinonime potrivite contextului pentru cuvântul **proclamă** și un sinonim pentru cuvântul **profet.**

(b) Pe baza informației din text, dați definiția expresiilor **religie monoteistă, religie universală.**

(c) Pe baza definițiilor expresiilor **religie monoteistă** și **religie universală,** definiți expresiile **religie politeistă** și **religie nonuniversală** (locală).

(d) La cine se referă expresia **aceasta din urmă?** Dar adjectivul posesiv din expresiile **cartea sa, profetul său?**

(e) Având ca model acest articol de dicționar, redactați o prezentare de aceleași dimensiuni a creștinismului.

Scanned with OKEN Scanner

FORME ALE COMUNICĂRII SCRISE

REZUMATUL

Rezumatele nu constituie o formă specifică de comunicare scrisă, dar ele se întâlnesc mai frecvent în scris. Rezumatele sunt o parte constitutivă a muncii intelectuale.

Pentru a explica ce înseamnă a rezuma, trebuie să răspundem la o întrebare prealabilă: ce rezumăm?

Se poate răspunde astfel: rezumăm *acte de comunicare*, cum ar fi un dialog, o povestire, o descriere, o explicație, o argumentație, o operă literară sau artistică etc.

Este obișnuit să se spună că rezumăm și *întâmplări* (așadar, ceva ce nu este un act de comunicare). Dar e mai corect să spunem că *relatăm* întâmplări.

Acum putem să explicăm mai bine ce înseamnă ***a rezuma:***

> ***Rezumatul* înseamnă prezentarea unui act de comunicare în aspectele sale esențiale.**

Simplitatea acestei definiții este înșelătoare. În ea apare un cuvânt important: (aspecte) **esențiale.** Problema acum este că nu toate actele de comunicare au aceleași trăsături esențiale.

De exemplu, ceea ce este esențial pentru o descriere nu mai este esențial pentru o narațiune.

Vedem astfel că, pentru întocmirea unui adevărat rezumat, este necesară o bună cunoaștere a naturii actelor de comunicare pe care vrem să le rezumăm.

Să exemplificăm. Avem mai jos trei texte. Primul este un text științific cunoscut dintr-un exercițiu anterior; al doilea este o știre de presă, al treilea este un dialog. Vom redacta pentru două dintre ele o variantă de rezumat.

Textul 1.

Islamismul

Islamismul este o religie care proclamă credința într-un singur Dumnezeu; e, prin urmare, monoteistă, precum iudaismul și creștinismul. Ca și aceasta din urmă, este universală, fiindcă se adresează tuturor popoarelor lumii. Islam semnifică „supunerea față de Dumnezeu". Cartea sa este Coranul. Profetul său este Mohamed, care a trăit în Arabia, în secolul al VI-lea sau al VII-lea. În arabă, Dumnezeu este Allah.

(Enciclopedia Larousse pentru tineret)

Rezumat

Islamismul este o religie monoteistă și universală, întemeiată de profetul arab Mohamed în secolele VI–VII.

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIŢIU

Explicați de ce următoarele două rezumate nu sunt la fel de satisfăcătoare ca primul:

1. *Islamismul înseamnă supunerea față de Dumnezeu.*
2. *Islamismul este religia în care Dumnezeu este numit „Allah".*

Textul 2

400 de calupuri de trotil, totalizând 200 de kilograme, au fost descoperite marți, sub un pod din județul Bistrița-Năsăud, informează Inspectoratul General al Poliției. Postul de poliție al comunei Ilva Mare a fost sesizat în jurul orei 16.00 de către Eronim Doboș, muncitor din localitate, că, în timp ce efectua lucrări de excavație la podul de peste râul Ilva, a descoperit un tub de beton în care se aflau mai multe calupuri dreptunghiulare. Conform primelor cercetări, modul de amplasare a explozibilului indică faptul că acesta a fost pregătit în timpul celui de-al doilea război mondial pentru distrugerea podului respectiv.

Rezumat

În cursul zilei de marți, excavatoristul Eronim Doboș din Ilva Mare, județul Bistrița-Năsăud a descoperit 200 kg. de explozibil sub podul de peste râul Ilva. Excavatoristul a anunțat poliția, care, examinând dinamita, a apreciat că datează din timpul celui de-al doilea război mondial, fiind atunci destinată aruncării în aer a podului sub care fusese găsită.

Textul 3

— Biletele, domnilor!
Cocoanele arată biletele dumnealor, explicând d-lui conductor de ce nu poate și Goe să facă același lucru... Conductorul însă nu înțelege, pretinde bilet; dacă nu, la stația apropiată trebuie să-l dea jos pe d. Goe...
— Ce e vinovat băiatul dacă i-a zburat pălăria? zice mam' mare...
— Uite ce e cucoană, zice conductorul, trebuie să plătiți un bilet...

(I. L. Caragiale, **D-l Goe...**)

EXERCIŢIU

Rezumați acest fragment.

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIŢIU

Întocmiţi, în cel mult o pagină şi jumătate, rezumatul uneia din următoarele opere:

- ultimul film văzut;
- ultima piesă de teatru văzută;
- ultima carte citită.

După cum se poate observa din aceste exemple, nu există o formulă universală de ***întocmire a unui rezumat.*** Totuşi, câteva *îndrumări generale* pot fi date.

- În primul rând este necesar să se stabilească dacă textul este în mod dominant o descriere, o naraţiune, un dialog sau un text de argumentare / persuasiune (cum e cazul fabulei).
- În cazul unei descrieri trebuie, de asemenea, stabilit dacă este o descriere artistică, ştiinţifică sau obişnuită (cum ar fi descrierea unui aparat de uz casnic). Fiecare fel de descriere are propriile sale mijloace de expresie, iar acest lucru trebuie să se oglindească în rezumat.
- Dacă textul este narativ, în rezumat accentul trebuie să cadă pe prezentarea locului, a timpului, a protagoniştilor şi a întâmplării narate.
- Rezumatul unui dialog se face prin trecerea vorbirii directe în vorbire indirectă. În sfârşit, un text argumentativ se rezumă precizându-se ce se argumentează şi cum se argumentează.

POVESTIREA

***Povestirea* scrisă este o formă de comunicare ce are ca obiect fie un eveniment (sau o serie de evenimente), fie o operă literară epică.**

Nu putem povesti o descriere sau un dialog, după cum nu putem povesti un peisaj de natură sau un obiect oarecare.

EXERCIŢIU

Enumeraţi speciile de naraţiune literară învăţate până acum, plecând de la următoarea schemă:

Literatură populară
- naraţiune în proză;
- naraţiune în versuri.

Literatură cultă
- naraţiune în proză;
- naraţiune în versuri.

Ca şi în cazul intervenţiei narative orale, este necesar ca în povestirea în scris să se ţină seama de specificul naraţiunii. Aceasta înseamnă că în proiectul lucrării trebuie să menţionăm următoarele elemente: locul şi timpul întâmplărilor, protagoniştii, intriga, desfăşurarea acţiunii, punctul culminant, deznodământul. Firește, nu e nevoie ca termenii înşişi să apară în lucrare. Ei sunt însă un ghid foarte preţios pentru a construi o naraţiune inteligibilă.

Scanned with OKEN Scanner

PRECIZARE

Unele opere narative (mai ales moderne) nu respectă succesiunea momentelor epice. Aceasta, totuși, nu înseamnă că ele fac o greșeală de compoziție. Modificarea ordinii momentelor se justifică prin intenția de a construi în alt fel o narațiune și de a oferi cititorului o altă perspectivă asupra faptelor.

În afară de povestirea scrisă a unei opere literare, mai există povestiri scrise ale unor fapte. Acesta e cazul știrilor sau reportajelor din presă.

TIPURI DE CORESPONDENȚĂ

În timp ce rezumatul și povestirea sunt *monologuri* scrise, schimbul de bilete sau de scrisori (**corespondența**) este *dialog* scris.

Scrierea unei scrisori înseamnă respectarea unor reguli generale:

- **În colțul din stânga sus** se trec **data zilei** și **locul.**
- Scrisoarea începe **cu o formulă introductivă de adresare;** aceasta depinde de relațiile (familiare, protocolare etc.) dintre emițător și destinatar.
- **Formula este urmată de virgulă: *„Dragii mei,* [...]".**
- **Finalul este, de asemenea, o formulă variabilă. Ea depinde din nou de relațiile în care se află corespondenții și se scrie pe un aliniat separat, în partea din dreapta jos a foii. Semnătura apare dedesubtul formulei finale sau lângă ea: *„...Vă îmbrățișez cu drag, Valentin."***
- **După final se poate adăuga ceva ce a fost uitat în cursul redactării, prin intermediul abrevierii P.S. (din latinescul post scriptum, „ceea ce se scrie după").**

Este important *în ce calitate scriem:* ca persoană particulară, ca angajat sau reprezentant al unei firme etc. Există, în consecință, *scrisori private* și *scrisori oficiale*, deosebirea fiind că primele sunt de uz personal și nu sunt făcute publice (decât dacă ambele persoane cad de acord în această privință), în timp ce ultimele sunt de un interes mai general. Firește însă, nu înseamnă că scrisorile oficiale trebuie făcute publice. Dimpotrivă, ele conțin de multe ori detalii confidențiale și, de aceea, multe din ele sunt depozitate în arhive, sub pază. Aceasta se întâmplă mai ales în cazul corespondenței între demnitari.

Schimbul de bilete și de **scrisori private** este echivalentul în scris al conversației. Adresarea este mai familiară și mai liberă (*Dragă prietene, Iubiții mei părinți, Dragii mei*). Formula finală, la fel. În bilete, formulele introductive și finale sunt, de obicei, omise. Semnătura înseamnă doar menționarea prenumelui.

În **scrisorile oficiale,** adresarea este mai protocolară și se menționează funcția, profesia sau gradul destinatarului: *Stimate domnule Profesor, Domnule Președinte.* Încheierea este la fel: *Al dumneavoastră..., Cu deosebită considerație... etc.*

Cel mai vechi document scris în limba română despre a cărui existență se știe este... o scrisoare. Ea datează din 1521 și e semnată de un boier, Neacșu, din Câmpulung. Neacșu i-a trimis scrisoarea judelui Brașovului, sasul Hanăș Benkner. Scrisoarea are caracter confidențial, fiind o relatare despre mișcările oștilor turcești pe Dunăre.

Scanned with OKEN Scanner

REZUMAT

COMUNICAREA SCRISĂ

TRĂSĂTURILE COMUNICĂRII SCRISE

- ▶ **În comunicarea scrisă, emițătorul își construiește mesajul prin intermediul unor *simboluri grafice*. Aceste simboluri grafice sunt, în principal, *literele*. Literele desemnează *sunetele*.**
- ▶ **Mesajul nu se mai transmite prin canale accesibile audiției. Canalul mesajelor scrise este accesibil *vederii*. În mod firesc, receptarea actelor de comunicare scrisă presupune o funcționare normală a acestui simț.**
- ▶ **Spre deosebire de mesajele orale, mesajele scrise *nu dispar decât dacă sunt distruse*. Scrisul *fixează*, așadar, comunicarea.**
- ▶ **În comunicarea scrisă, rolul spontaneității este mult redus.**
- ▶ **În comunicarea scrisă, rolurile de emițător și receptor nu pot fi alternativ însușite de participanții la actul de comunicare. Aceste roluri sunt fixe.**

REGULILE DE BAZĂ ALE COMUNICĂRII SCRISE

Emițătorul trebuie să întrebuințeze corect literele și semnele de ortografie și de punctuație.

Receptorul trebuie și el să cunoască semnificația semnelor și felul cum ele se întrebuințează.

SCRIEREA CORECTĂ

Scrierea corectă are două aspecte principale.

- ▶ **Pe de-o parte, un act de comunicare scrisă este corect dacă toate cuvintele întrebuințate sunt scrise corect.**
- ▶ **Pe de altă parte, el este corect dacă felul în care se combină cuvintele în propoziții și propozițiile în fraze este reflectat în mod corespunzător în scris.**

Scanned with OKEN Scanner

A ști să scriem cuvintele corect înseamnă următoarele trei lucruri:

- **a ști ce litere din alfabet trebuie să folosim pentru a scrie un cuvânt;**
- **a ști câte litere din alfabet trebuie să folosim pentru a scrie acel cuvânt;**
- **a ști ce semne de ortografie trebuie să folosim și când anume.**

Semnele de ortografie sunt:

- **cratima (liniuța de unire);**
- **apostroful;**
- **punctul, bara;**
- **linia de pauză.**

Apostroful este numai semn de ortografie. Celelalte pot fi și semne de punctuație.

A ști să scriem corect propozițiile și frazele înseamnă a folosi corect **semnele de punctuație.**

Semnele de punctuație sunt:

- **punctul;**
- **semnul întrebării;**
- **semnul exclamării;**
- **virgula;**
- **linia de dialog;**
- **semnele citării;**
- **două puncte;**
- **punctul și virgula;**
- **punctele de suspensie;**
- **parantezele;**
- **linia (sau liniile) de pauză.**

PRODUCEREA TEXTELOR SCRISE
ETAPE ÎN ELABORAREA UNUI TEXT SCRIS

În afară de cunoașterea regulilor de scriere corectă, **producerea unui text scris** mai înseamnă:

- **stabilirea subiectului;**
- **întocmirea proiectului de tratare a subiectului;**
- **redactarea textului.**

Redactarea este transformarea *planului în text*. Această etapă implică luarea în considerație a mai mulți factori:

- **alegerea titlului;**
- **organizarea lui lexico-semantică.**

Organizarea lexico-semantică a textului înseamnă stăpânirea sensurilor și a seriilor de sensuri (câmpuri lexicale). Aceste elemente permit exprimarea nuanțată.

Scanned with OKEN Scanner

RECEPTAREA TEXTELOR SCRISE

A recepta un text scris înseamnă a-l înțelege. Înțelegerea lui e condiționată de mai mulți factori, printre care:

- **punctuația și ortografia textului;**
- **lexicul său.**

FORME ALE COMUNICĂRII SCRISE

Două din tipurile cele mai cunoscute de **comunicare scrisă** sunt *povestirea* și *corespondența* (scrisoarea).

Tipurile principale de corespondență sunt *biletul*, *scrisoarea privată*, *scrisoarea oficială*.

COMUNICAREA

TEST

Se dă textul:

La modul general, toate animalele utilizează un limbaj mai mult sau mai puțin complex, pentru a comunica între ele. Acesta, evident, nu are nimic comparabil cu limbajul uman, dar este vorba despre semnale suficient de clare pentru a fi înțelese de cei cărora li se adresează. Semnalele sonore sunt în particular numeroase și variate: țipete și cântece de păsări, lătratul și mârâitul câinilor, răgetul leilor, boncăluitul cerbilor, ultrasunetele delfinilor. Dar există, de asemenea, tot felul de semnale vizuale (dansuri de albine, mișcările cozii și ale urechilor la lup), tactile (frecatul nasului la anumite rozătoare, contacte ale antenelor la insecte), fără a vorbi de mirosuri care joacă un rol foarte important în tot regnul animal, la mamifere și pești, dar și la insecte și păsări. Datorită acestor multiple semnale, animalele schimbă informație, avertismente sau amenințări, își exprimă nevoile sau ceea ce simt (foame, dorință sexuală, frică) și se organizează între ele pentru a supraviețui în universul lor înconjurător.

(Enciclopedia Larousse pentru tineret)

CERINȚE

(a) Precizați ce tip de text s-a reprodus (rezumat, narațiune sau scrisoare).

(b) Care este subiectul lui ?

(c) În acest text există două câmpuri lexicale fundamentale.
Care sunt ele și din ce cuvinte sunt compuse?

(d) Ce titlu i-ați da acestui text? Justificați-vă alegerea.

(e) Pornind de la trăsăturile comunicării animale pe care le discută acest text, indicați trei trăsături ale limbajului uman.

(f) Verificați dacă semnele de ortografie și de punctuație au fost corect folosite.

Scanned with OKEN Scanner

Limba şi literatura română - Manual pentru clasa a 9-a

toate filierele care au prevăzută în planurile cadru de învăţământ această disciplină

Proiectul educaţional liceu2000 debutează în anul şcolar 1999/2000 cu o ofertă cuprinzătoare de manuale pentru liceu:

Manuale pentru clasa a 9-a:

BIOLOGIE - *Ioana Ariniş, Aurora Mihail, Ştefan Viorel Costache (B1, B2)*
BIOLOGIE (în limba română şi maghiară) - *Violeta Copil, Adelhaida Kerekeş, Elena Huţan (B1, B2)*
BIOLOGIE - *Ulpia Maria Leu, Marietta Lesovici (B1, B2)*
CHIMIE - *Luminiţa Vlădescu, Lina Chiru (C1)*
CHIMIE - *Sanda Fătu, Veronica David, Cornelia Grecescu (C1)*
CHIMIE - *Sanda Fătu, Veronica David, Cornelia Grecescu (C2)*
EDUCAŢIE PLASTICĂ - *Doina Marian, consultant principal Nicolae Filoteanu*
FIZICĂ - *Constantin Mantea (F2)*
GEOGRAFIE - *Grigore Posea, Iuliana Armaş*
ISTORIE - *Stelian Brezeanu*
INFORMATICĂ - *Ion Gh. Rosca, Bogdan Ghilic-Micu, Marian Stoica, Radu Mârşanu, Anca Elena Voicu, Constantin Apostol*
LIMBA GERMANĂ (anul I de studiu - limba a treia) - *Jürgen Weigmann, Karl Heinz Bieler, Sylvie Schenk, Silvia Florea, Adriana Gheorghe (L3)*
LIMBA LATINĂ - *Daniela Văduva, consultant principal I. Fischer*
LIMBA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ - *Silviu Angelescu, Nicolae I. Nicolae, Emil Ionescu*
LOGICĂ şi ARGUMENTARE - *Petre Bieltz, Mircea Dumitru*
MATEMATICĂ - *Paul Flondor, Octavian Stănăşilă, Costel Chiteş (M1, M2)*
TEHNOLOGIA INFORMAŢIEI. INFORMATICĂ - TEHNOLOGII ASISTATE DE CALCULATOR - *Radu Mârşanu, Anca Elena Voicu*

Manuale pentru clasa a 10-a:

ISTORIE - *Valentin Bălţoiu, Constantin Vlad*

Manuale pentru clasa a 12-a:

ISTORIE - *Ovidiu Bozgan, Liviu Lazăr, Mihai Samatescu, Bogdan Teodorescu*

Pe măsura publicării noilor programe şcolare, liceu2000 se va extinde cu noi seturi de manuale destinate claselor 10, 11 şi 12. O serie de instrumente didactice suplimentare (caiete ale elevului, metodici pentru profesori, teste de evaluare etc.), menite a sprijini adaptarea la noile cerinţe curriculare, va întregi proiectul educaţional liceu2000

ISBN 973-684-079-4
9 789736 840791

Scanned with OKEN Scanner